مجلة الفكر والفن المعاصر

القاهرة

العدد (١٥١) يونية ١٩٩٥



محمود درويش

عصفور الجنة أم طائر النار؟

رؤية عربية
بأقلام ١٤ ناقدا

مذابح الكنيسة فى عصر العلم

الغلاف الأول

محمود درويش (١٩٤٢ ـ)

القاهرة

مجلة الفكر والفن المعاصر

شهرية تصدر يوم ١٥ من كل شهر. الناشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب

العدد (١٥١) يونية ١٩٩٥

الثمن فى مصر: جنيهان

الثمن فى الخارج

العراق ـ ١٥٠٠ فلس ـ الكويت ١,٢٥٠ دينار ـ قطر ١٥ ريالا ـ البحرين ١,٥٠٠ دينار ـ سوريا ٧٥ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ الأردن ١,٢٥٠ دينار ـ السعودية ٢٠ ريالا ـ السودان ٤٧٠٠ ق ـ تونس ٤ دينار ـ الجزائر ٢٨ دينارا ـ المغرب ٤٠ درهما ـ اليمن ١٠٠ ريال ـ ليبيا ١,٦٠ دينار ـ الإمارات ١٥ درهما ـ سلطنة عمان ١,٥٠٠ ريال ـ غزة والضفة والقدس ٢٥٠ سنتا ـ لندن ٤٠٠ بنس ـ الولايات المتحدة دولاران.

الاشتراكات فى مصر :

عن سنة (١٢ عددا) ٢٤ جنيها مصريا شاملا البريد.

الاشتراكات من الخارج [عن سنة ١٢ عددًا] :

- البلاد العربية: أفراد ٣٠ دولارا، هيئات ٥٢ دولارا شاملة مصاريف البريد.
- أمريكا وأوروبا: أفراد ٤٨ دولارا، هيئات ٧٠ دولارا شاملة مصاريف البريد.

العنوان: مجلة القاهرة ـ جمهورية مصر العربية ـ القاهرة ـ ١١١٧ كورنيش النيل ـ فاكس ٧٥٤٢١٣ ت/ ٥٧٨٩٤٥٥

المادة المنشورة مكتوبة خصيصا للمجلة، وتعبر عن آراء أصحابها ولاترد فى حالة عدم النشر. المراسلات باسم رئيس التحرير.

من المحـــرر

كســـر التـــابوهات

نشرت مجلة «دير شبيجل» أكبر المجلات الألمانية الأسبوعية فى عددها رقم (٢٠) المؤرخ ١٥/ ٥/ ١٩٩٥ مقالا حول مقاومة الدولة والمثقفين المصريين لتيارات الإرهاب السياسى باسم الدين تناولت فيه مواقف مجلة «القاهرة» كمثال بارز على الموقف الثقافى المصرى من هذا الإرهاب.

ويأتى هذا المقال الأجنبى ليدل على أهمية الدور الذى تقوم به إحدى المجلات الثقافية المصرية فى الخارج كواجهة حضارية مشرقة تدافع عن العقلانية والتنوير.

وحين يصل صوت «القاهرة» بهذه القوّة إلى العالم، فإن الفضل يعود ـ أولا ـ إلى الكتيبة الشجاعة من المثقفين المصريين والعرب، الذين يساهمون برؤاهم العميقة وأقلامهم الجسورة فى «القاهرة» لتبديد الظلمة الطاغية. كذلك يعود الفضل إلى وزاره الثقافة، والهيئة العامة للكتاب التى تأخذ على عاتقها مسئولية المجلات الثقافية باعتبارها جزءًا لايتجزأ من مشروعها الثقافى. وفيما يلى النص الكامل لمقال «دير شبيجل».

تجـــاوز الحـــدود

قال شهد الناشر «محمد مدبولى» إقبالا على مكتبته لم يسبق له مثيل. وعبّر عن دهشته من داخل مكتبته الكائنة بميدان «سليمان باشا» وسط القاهرة بقوله: «لقد حدثت قفزة هائلة فى بيع الكتاب، طلبة يرتدون الچينز، وسيدات يرتدين الحجاب، ورجال يرتدون بذلات سوداء يتجاذبون من يده عدد «أبريل» من مجلة «القاهرة». واشترى كثير من زبائنه أكثر من نسخة، من فوق الرصيف المواجه لمكتبته الذى يفرشه عماله بالإصدارات الجديدة».

وسبب الإقبال أن المجلة قد أصدرت عدداً خاصاً يحتوى على طبعة كاملة من كتاب «الشعر الجاهلى» للكاتب طه حسين، وقد اعتبر هذا الكتاب منذ صدوره إلى الآن كتاب زندقة وكفر.

وقد اشتهر كتاب «الشعر الجاهلى» فى مصر شهرة آيات شيطانية لسلمان رشدى فى بلاد أخرى. ومنذ عصر الملكية يعتبره «الوعاظ» نموذجًا للفكر المعادى للإسلام، ويمثل عنوانه بالنسبة لأى مصرى غيرمتعلم رمزاً للكفر والزندقة.

فى هذا السياق يوجه «حماة العقيدة» هجومهم على الكتاب خاصة الفصل الذى يبحث فى لغة القرآن على أسس نقدية ويطعن فى قداسته ـ من وجهة نظرهم ـ ولقد أثار النشر غير المتوقع للكتاب قادة الأصوليين، فيقول الشيخ عبدالحميد كشك «الحكومة تدير مواجهة سرية ضد الإسلام الصحيح»، ذلك الشيخ الذى استحسن مقتل الرئيس أنور السادات باعتباره عملا خيرياً وهو يصرخ: «لقد أعلنوا الحرب على دعاة الإسلام الصحيح»، ويقول المفكر الإسلامى البارز «محمد عمارة»: «وصل تبادل الضربات بين الدولة والأصوليين ذروته ولأول مرةٌ يتم تجاوز الحدود المتعارف عليها».

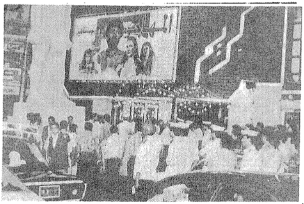
وفى الواقع تبدى الدولة المصرية مواجهة للهجوم الأيديولوجى للأصوليين وبمقاومة حادة، مما يعنى فرصة مناسبة

DER SPIEGEL

Ägypten

Dämme gebrochen

Verbotene Bücher und Filme werden demonstrativ freigegeben – der Staat wehrt sich gegen fundamentalistische Zensoren.



Kinobesucher, Polizei in Kairo*: Lob von der Ehefrau des Präsidenten

Der Buchhändler Mohammed Madbuli hatte einen solchen Ansturm lange nicht erlebt. „Das ist ja ungeheuerlich", staunte er in seinem Laden am Suleiman-Pascha-Platz im Zentrum von Kairo: „Jetzt bricht ein Boom in unserer Branche aus."

Studenten in Jeans, Frauen mit Schleier und Greise in dunklen Anzügen rissen Madbuli die April-Nummer der Zeitschrift *El-Kahira* aus der Hand. Andere Kunden zogen gleich mehrere Exemplare aus einem meterhohen Stapel, den Madbulis Gehilfen neben anderen Neuerscheinungen auf dem breiten Bürgersteig vor dem Geschäft aufgetürmt hatten.

Der Andrang galt einer literarischen Sensation. *El-Kahira* hatte aus seiner neuesten Ausgabe ein dickes Sonderheft gemacht – es enthielt den kompletten Nachdruck eines Buches, das seit Jahrzehnten als gotteslästerlich und frevelhaft verpönt war: „Die vorislamische Dichtung" des verstorbenen blinden Islam-Wissenschaftlers und Schriftstellers Taha Hussein.



Suzanne Mubarak

Das Werk ist in Ägypten ungefähr so bekannt wie anderswo Salman Rushdies „Satanische Verse". Fanatische Prediger hatten das Buch schon seit Königszeiten als Inbegriff angeblicher islamfeindlicher Agitation verketzert – der Titel gilt jedem Fellachen als Symbol der Gottlosigkeit.

Dabei nahmen die religiösen Gralshüter lediglich Anstoß an einem Kapitel, in dem das Arabisch des Koran kritisch untersucht und damit, wie sie meinen, entheiligt wird. Nach islamischem Glauben hat der Erzengel Gabriel dem Propheten Mohammed den heiligen Text übermittelt.

Die unerwartete Publikation alarmierte die fundamentalistischen Wortführer. „Die Regierung macht heimlich Front gegen den wahren Islam", grämte sich der Prediger Abd el-Hamid Kischk. Dem Greis, der die Ermordung des Präsidenten Anwar el-Sadat 1981 als „gutes Werk" begrüßt hatte, schwant Schlimmes: „Den Vertretern der reinen Religion wird der Kampf angesagt, die Menschen sollen mit einem zahnlosen Islam abgespeist werden."

„Der Schlagabtausch zwischen dem Staat und den Fundamentalisten hat einen Höhepunkt erreicht", erkannte auch der prominente Islam-Analytiker Mohammed Imara. „Zum erstenmal brechen Dämme, die für die Ewigkeit gebaut schienen."

Tatsächlich scheint der ägyptische Staat entschlossen, der ideologischen Offensive der Fundamentalisten stärkeren Widerstand entgegenzusetzen – gute Zeiten für Freigeister am Nil. Seit kurzem werden sogar wieder die Bücher des liberalen Autors Farag Foda verkauft, der von Terroristen 1992 erschossen worden war, weil er sich den radikalen Islamisten publizistisch entgegengestellt hatte.

Ausgerechnet am 15. April, dem Osterfest der von den Fundamentalisten bedrängten koptischen Christen, durfte auf richterlichen Entscheid zum erstenmal seit Monaten wieder der Film „El-Muhadschir" (Der Emigrant) des liberalen Regisseurs Jussuf Schahin in Kairoer Kinos gezeigt werden. Die Aufführung war Anfang Januar auf Druck islamischer Ultras verboten worden, da in dem Streifen, einer Parabel auf die Josephsgeschichte, angeblich alttestamentliche und zugleich koranische Gestalten verunglimpft würden.

„Der Sieg Schahins ist ein Sieg für Freiheit und Vernunft", pries der linke Verleger Ghali Schukri das „fortschrittliche Verhalten der zuständigen Regierungsstellen und unserer unbestechlichen Richter".

Die neue Liberalität genießt allerhöchste Protektion. Suzanne Mubarak, Ehefrau des Staatspräsidenten, sah sich den freigegebenen Film mit großem Gefolge an. „Die Kritiker haben ‚El-Muhadschir' offenbar gar nicht gesehen", rügte die demonstrativ ohne Kopftuch auftretende First Lady hinterher: „Das Werk ist gut."

Über Nacht erschienen Bücher im Handel, die zum Teil jahrelang unter Verschluß gehalten worden waren wie die linguistisch wertvolle Studie „Einleitung zur Philologie der arabischen Sprache". Die Abhandlung wurde bisher nur deswegen nicht verkauft, weil ihr Verfasser Louis Awad ein Christ war. Und Christen sollen sich nach Auffassung islamischer Radikaler nicht anmaßen, ein Urteil über die Sprache des Koran abzugeben.

Dabei standen die unterdrückten Bücher und Filme oft gar nicht mal auf dem Index der staatlichen Aufpasser, die eher an Nacktem Anstoß nehmen. Die literarischen Zensoren wirken vielmehr in der Azhar-Universität, der einflußreichen Hochburg islamischer Gelehrsamkeit in Kairo.

Die über tausend Jahre alte Hochschule, die Spenden wohlhabender Moslems aus aller Welt erhält, hat ihren Einfluß auf das kulturelle Leben Ägyptens ständig verstärkt. Die Urteile einiger ihrer Korangelehrten fielen in letzter Zeit zunehmend restriktiver aus – und schienen eine geistige Rechtfertigung zu liefern für jene Fanatiker, die Ägypten mit Gewalt in einen islamischen Gottesstaat verwandeln wollen.

Liberale Intellektuelle beklagten, die Verdammung durch die Schriftgelehrten komme oft einem Todesurteil gleich. Sowohl Werke Fodas als auch des Nobelpreisträgers Nagib Mahfus hatten keine Gnade vor den religiösen Scharfrichtern von Al-Azhar gefunden.

Besonders peinlich für die Regierung war ein Gutachten des Großscheichs von Al-Azhar, Gadd el-Hakk, der die Beschneidung der Klitoris schon fast zur religiösen Pflicht für Frauen erklärte. Den grausamen Eingriff müssen allein in Ägypten täglich Tausende von Mädchen erdulden. Der für Familienplanung zuständige Bevölkerungsminister hat ein Verbot der weiblichen Beschneidung verlangt.

Die Behörden, auf gutes Einvernehmen mit den Korangelehrten bedacht, nahmen deren Gutachten gewöhnlich respektvoll hin; die Beamten schritten auch nicht ein, wenn Azhar-Zensoren Werke konfiszierten.

Neuerdings aber werden die Verbote der Islam-Hochschule, die landesweit die Ausbildung von einer Million Schülern und Studenten kontrolliert, nicht mehr ohne weiteres hingenommen. Präsident Husni Mubarak stellte öffentlich klar: „Al-Azhar ist nicht befugt, Bücher zu erlauben oder zu verbieten. Das ist ausschließlich Sache des Staates."



Verhaftete Fundamentalisten
Mit Gewalt zum Gottesstaat

* Vor dem „Karim": gezeigt wird der Film „Der Emigrant" von Jussuf Schahin.

للمفكرين المتفتحين على ضفاف النيل.

فمنذ فترة وجيزة أعيد طباعة كتب الكاتب الليبرالى «فرج فودة» الذى أطلق الإرهابيون الرصاص عليه عام ١٩٩٢م بسبب موقفه وآرائه المعارضة للإسلاميين المتطرفين.

وفى يوم ١٥ إبريل الموافق لعيد المسيحيين الأقباط سمح - بناءً على حكم قضائى - بعرض فيلم «المهاجر» لمخرجه «الليبرالى» **يوسف شاهين** فى دور السينما المصرية بعد شهور من إيقاف عرضه منذ يناير، بسبب ضغط المتشددين الإسلاميين ودعواهم بأن قصة الفيلم مأخوذة عن قصة النبى «يوسف» فى التوراة والقرآن. وقد أشاد الكاتب اليسارى **غالى شكرى** بقرار العرض بقوله: انتصار **يوسف شاهين** انتصار للحرية والعقل وإجراء تقدمى لحكومتنا الحالية ولقضائنا النزيه».

وهكذا تحظى الليبرالية الجديدة بحماية ودعم قويين، حيث حضرت السيدة «**سوزان مبارك**» قرينة الرئيس عرض الفيلم وسط موكب ضخم. وألقت باللوم على معارضى الفيلم بقولها: «من الواضح أنهم لم يروا فيلم المهاجر على الإطلاق. إنه عمل فنى جيد».

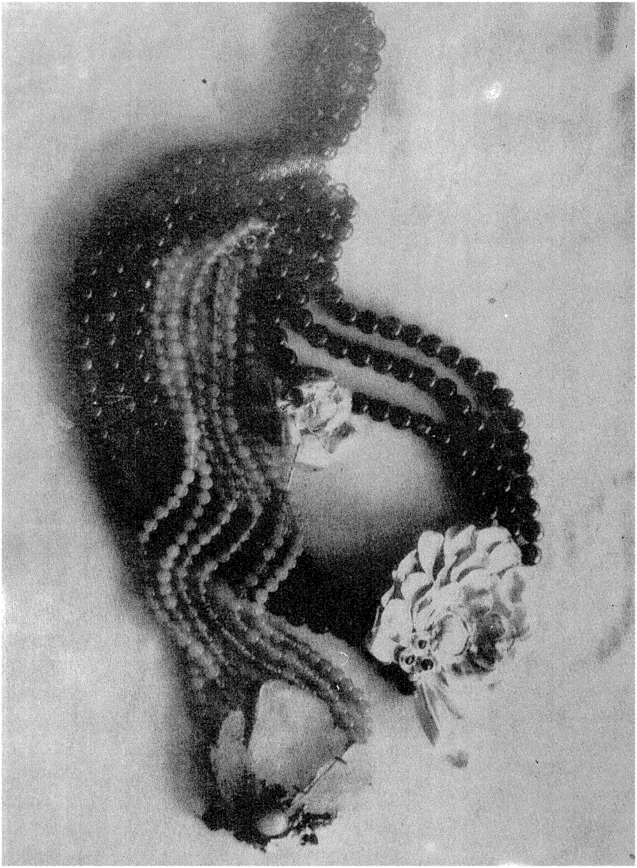
وهناك عديد من الكتب التى تباع سراً بسبب منعها ومصادرتها لسنوات مضت مثل الدراسة اللغوية القيمة «**مقدمة فى فقة اللغة العربية**» **للويس عوض** الذى منع من الأسواق لأن مؤلفه مسيحى والمسيحيون لايحق لهم تقييم أو إصدار أحكام حول لغة القرآن من وجهة نظر المتشددين الإسلاميين. ولم يحدث من قبل أن أجاز رقباء الدولة تلك الكتب والأفلام المضطهدة، بل كانوا يهاجمونها بصراحة كاملة. أما الرقباء على الأعمال الأدبية فنفوذهم أقوى فى جامعة الأزهر «قلعة التعليم الإسلامى بالقاهرة» ذات التأثير الواسع النطاق. وقد زادت أهمية تلك المؤسسة بسبب التبرعات التى تحصل عليها من أغنياء المسلمين فى كل بقاع العالم. وقد زاد نفوذها وتأثيرها على الحياة الثقافية فى مصر.

وقد ضيقت أحكام وفتاوى بعض علمائها مؤخراً من حرية الكتابة والنشر بدرجة أكبر عن ذى قبل. وبدت مسوغًا للمتطرفين الذين يريدون تحويل مصر بالقوة إلى دولة إسلامية، ويشكو المفكرون الليبراليون من أن اتهامات علماء الدين لهم لا تختلف فى خطورتها عن الحكم بالإعدام، وأن كتب **فرج فودة ونجيب محفوظ** الحائز على جائزة نوبل لم تنل «رأفة» قضاة الأزهر المغالين فى أحكامهم.

وقد أساءت فتوى شيخ الأزهر **جاد الحق على جاد الحق** بشدة إلى الحكومة المصرية، والخاصة باعتبار أن ختان المرأة واجب دينى، ذلك الفعل البشع الذى يتعرض له يومياً آلاف البنات فى مصر. بينما طالب وزير السكان المسئول عن تنظيم الأسرة منع ختان البنات.

والسلطات المصرية تحتمى بالتوافق مع علماء الدين وتبدى احترامها المعتاد لفتاواهم. ولايقدم موظفوها على أى إجراء إذا ما تعلقت فتوى رقباء الأزهر بمصادرة الأعمال الفنية والأدبية إلا أنه مؤخراً لم تعد قرارات الأزهر بالمنع سارية رغم أن الأزهر يسيطر على التدريس لأكثر من مليون تلميذ وطالب فى أنحاء مصر. وقد أعلن الرئيس **مبارك** صراحة أن الأزهر ليس مختصاً بمنع الكتب أو التصريح بها فهذه أمور من اختصاص الدولة. ■

ترجمة: أيمن شرف



تصميم حلى للفنانه إحسان ندا

المواجهات

محمود درويش

عصفور الجنة أم طائر النار؟



محمود درويش

(١)

عصفور الجنة أم طائر النار؟

غالى شكرى

قليس من شاعر ظلمته السياسة قدر ما ظلمت محمود درويش، فقد لعبت في حياته دور الغمامة التي حجبت أحياناً وجهه الشعرى الأهم.. فبالرغم من نبالة القضية الفلسطينية وشرف الانتماء إليها، إلاّ أن درويش صاحب الموهبة الاستثنائية كان يدرك الحدود الفاصلة بين الإبداع والموقف السياسى. كان يعطى ما لقيصر لقيصر وما للشعر للشعر، فإذا تطلب الكفاح من أجل القضية حزباً أو أيديولوجية أو سجوناً أومعتقلات لايتردد في اتخاذ الموقف الصحيح إلى جانب شعبه. أما الإبداع فشيء آخر لايخلط بين متطلباته ومقتضيات السياسة، حتى ولو كان في السياسة مايغرى بالجماهيرية والذيوع وسعة الانتشار.

لذلك كان شعره من قبل أن يغادر الأرض المحتلة إلى اليوم بحاجة إلى رؤىً جديدة لإعادة التقييم في ضوء الشعر لا تحت أضواء السياسة.

وبالطبع، فمحمود درويش شخصية واحدة، ولكننا حتى لا نظلم القصيدة أو الموقف يجب أن نميز بينهما تمييزاً دقيقاً حتى حين ترمى القصيدة بظلالها الشعرية على الموقف أو حين تتداخل خيوط المواقف في نسيج الشعر.

ويختلف الشاعر وشعره، بالنسبة للقضية الفلسطينية، بين أن يكون هو نفسه فلسطينيًا وبين أن يكون من هوية أخرى، فالشاعر الفلسطينى لا ينتمى إلى القضية الفلسطينية كأى شاعر آخر يناصر الحق والعدل، وإنما هو في واقع الأمر ينتمى إلى ذاته باعتباره هو القضية و لا يحتاج إلى مبررات أيديولوچية للوقوف إلى «جانبها». إن مجرد وجوده هو القضية. لذلك لم تكن المقاومة، حين أطلقنا هذه الصفة على الشعراء الفلسطينيين هى قذف جنود الاحتلال بالحجارة الشعرية (من هجاء وفضح وتحريض) بل كانت القصيدة ذاتها بكل ما تحمله من تراث في اللغة والزمان والمكان هى «المقاومة»، حتى ولو غنّى الشاعر لحبيبته أو نعى والدته أو هنأ طفله بعيد ميلاده. القصيدة ذاتها هى الوجود

وهى المقاومة. وهو المعنى الذى بلغ أوج تجسيده الجمالى فى المرحلة الأولى لمحمود درويش بدءاً من مجموعته الأولى «أوراق الزيتون» حتى مجموعته «العصافير تموت فى الجليل». هذا هو الزمن البكر لقصيدة درويش الغنائية التى تشبه عصفور الجنة المغموس ريشه فى مهرجان الألوان والمبلل صوته بأنداء الفجر قبل الغزو العالى من أشعة الشمس والغزو السفلى من أنفاس البشر. وللوهلة الأولى لم يستجب الشاعر لمغريات «النمط» الفنى أو الأيديولوجى، فبالرغم من قرب القصيدة من تخوم الرومانسية (الآفلة فى ذلك الوقت ولكنها المؤثرة فى الوقت نفسه على بعض رواد الشعر الحديث) إلا أن خياله المرتبط عفوياً ـ أى دون قصد مقصود حتى لا أقول دون وعى ـ بعناصر الطبيعة الصامتة والطبيعة الحيّة سواء بسواء كان يختزن من الصور البسيطة وتفاصيل الأشياء ودقائق المرئيات ما يحول دونه «وتكوين» مشهد عام للوجدان الرومانسى، كان درويش عميق الإنصات للحوار السرى بين الإنسان والطبيعة وسريع الالتقاط لهمسات المعانى الملتبسة فى تراكيب اللغة. أى أنه رغم افتراض «البساطة» فى القصيدة الغنائية جاءت قصيدته باصطياده غير المألوف من أعماق العادى والمألوف كياناً مفتوحًا على الدلالة المجردة فى قلب الصورة المجسدة. وهى الصورة التى أسست لغته من ترابط الإيقاع والدلالة. لم يكن البحر أو مجزوءاته سيِّد المعنى، وإن كان الخزانة السرية لمنحوتات اللغة وتراكيب ما ورائتيها.

لذلك لم يحفل محمود درويش فى تلك المنطقة المبكرة بمسلمات الريادة فى حركة الشعر الحديث وقد تراكمت حتى أمست معجماً من لغة الحياة اليومية ولغة الأساطير والرموز الشعبية ولغة الطقوس كالبيانات الشعرية. كانت «اللغة» هى الأرق الذى يعذب الشاعر ويضنيه وهو يتنسم مفرداتها وإيقاعاتها من مستودع الآنى غير الزمانى والراهن غير المكانى دون أن يستحلب الأسطورة أو يجتر التاريخ.

هذه اللغة لم تعد حكراً لمرحلة بعينها لغنائية درويش، ولم تعد امتيازاً لشعره، بل فرضت نفسها على مختلف مراحله التالية، ومهدت لبعضها كما فرضت نفسها على قطاعات واسعة من الأجيال الجديدة. أى أنها ـ وبالتراكم ـ مثلت إضافة نوعية إلى الريادة بحيث لم تعدُ هذه من علامات المجموعة التى بدأت المشروع الشعرى الجديد على الصعيد التاريخى، وإنما أضحت الريادة من علامات أى نقلة نوعية فى نسيج هذا الشعر. هذه النقلة هى التى تقتصر على الشاعر صاحب المشروع فتمنحه الشرعية، مهما كان دوره متقدمًا أو متأخراً فى مسلسل الأجيال.

والمشروع الشعرى لا يولد فى الوعى دفعة واحدة، وهو ليس رؤية مسبقة أو جاهزة سلفًا، للتجربة الشعرية. لذلك أقول إن لغة القصيدة الغنائية الأولى لمحمود درويش تحمل فى تضاعيفها الملامح العامة لمشروعه الشعرى دون أية حتمية بأن يكون الشاعر واعيًا بذلك، بل ودون أية حتمية فى الصيرورة التى آل إليها هذا المشروع.

ونحن نستطيع أن نتعرف على هذه الملامح بواسطة السلب، فنقول إنه رفض منذ البداية المبكرة المنطق الفنى للتصوير (= الخارجى المباشر أو الذاتى الداخلى) أى أنه يرفض ما هو قائم بالفعل خارج الإرادة لأنه يصنع «الصورة» غير القائمة سواء فى الراهن أو فى التاريخ أو فى الفكر. ولكنه فى المقابل لا يصنع الصورة ـ المثال. وهكذا فقد نجا من الهجاء ومن اليوتوبيا معًا. ومن هنا لم يستبدل الأيديولوجيا بالشعر. ومن ثم انتفت عن الشعر آليات «التعبير» التى تفضى إلى رحاب المطلقات الرومانسية الشهيرة.

كذلك ـ بمنطق التعرّف السلبى ذاته ـ رفض محمود درويش الإيقاع الموازى للصوت الخارجى أو الصوت الداخلى حتى لا يتورط فى آليات «التحريض» المستمدة من أصوات جاهزة للجماعة أو صوته السياسى الخاص. ومن هنا لم يقع أسيراً لمغريات «التحريض» باسم الجماعة أو باسمه الشخصى. ومن هنا أيضًا كان «الصوت المركّب» فى البنية الداخلية لشعر تلك المرحلة، وليس الصوت المنفرد الذى يميز القصيدة الغنائية عامة أو تعدد الأصوات الذى يميز الغناء الشعرى فى المسرح.

ثم رفض محمود درويش المنطق السحرى فى بناء القصيدة الغنائية المبكرة حين رفض سياق التعويذة أو النبوءة، فهو الشاعر الوحيد من الرواد ـ بالمعنى الذى سقته للريادة منذ قليل ـ الذى رفض

عـصـفـور الجنة أم طائر النار؟

للشاعر أن يكون نبياً يرى المجهول فيبشر وينذر ويحذر.

لقد رفض إذن أن يكون الشاعر رساماً أو نحاتاً أو منشداً للجماعة أو قائداً لمظاهراتها أو نبيًا . وقال بكل ـ بساطة ـ إن الشاعر هو المغنى بشرط أن يكون صوته جميلا.

ومن هذا المفهوم الأولىّ للشعر الغنائى أقبل معجمه الخاص فى اللغة، بمفرداتها وتراكيبها ودلالاتها، معجماً من صناعة الخيال الخلاّق، الخيال المثقف بهذا القدر أو ذاك من المعرفة والخبرة البشرية والقدرة على إقامة حوار غير مسبوق بين اللغة والناس والأشياء، وبين أسرار الأزمنة والتضاريس المجهولة فى جغرافيا الروح. هذه اللغة التى استجابت للصورة المركّبة بديلا للصورة المسطحة فى الخارج أو المكورة داخل الذات، الصورة المركبة من الوعى واللاوعى، من الذاكرة الشعبية (التاريخ) والخيال القادر على التركيب. هذه اللغة أيضاً هى التى استجابت للصوت المركب من حوار الطبيعة والإنسان، حوار الأنا والآخرين، حوار الزمان والمكان، فلم يأت صوت الشاعر أحادياً أو متعدداً بين المغنى العربى القديم والكورس اليونانى القديم، وإنما صوتًا مركبًا لا يذوب عن، ولايوجز، ولا يختزل ولا يغنى لنفسه. إنه صوت الشعر، لا أى صوت آخر.

صوت الشعر؟ وهل كان لمحمود درويش صوت آخر؟

هنا أعود إلى قلب الإشكالية الملتبسة فى حياة محمود درويش وشعره وأكرر أن شاعراً لم يظلم مثله بسبب «السياسة». حين كان فى بواكير الشباب عضواً فى الحزب الشيوعى داخل الأرض المحتلة كانت القيمة المعيارية الشائعة لشعره أنه أحد شعراء المقاومة. ليس لأن المقاومة هى قول الشعر، وإنما لانتمائه السياسى. ليس لأنه هو القضية، وإنما لكونه يناضل ضد الاحتلال الإسرائيلى. وكانت هذه القيمة المعيارية هى التى طاردته بعد خروجه من الأرض المحتلة والحزب الشيوعى، فقد انهال عليه الرجم فى الداخل والخارج وكأنه اقترف «الخطيئة الأصلية» التى تستلزم الفداء والغفران.

ثم وقع المشهد النقيض بعد سنوات طويلة، فقد اختاره المجلس الوطنى الفلسطينى عضواً فى اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير الفلسطينية ـ السلطة الشرعية العليا التى تمثل الفلسطينيين فى الداخل والخارج ـ وإذا بالمنظمة برفقة المتغيرات الإقليمية والدولية تعترف بالدولة الإسرائيلية وتجرى معها مفاوضات سرية فى عاصمة النرويج «أوسلو» وينتج عن ذلك اتفاق غزة ـ أريحا أولا. وهو الاتفاق الذى لقى ولا يزال يلقى معارضة شديدة فى قطاعات واسعة من النخبة السياسية والثقافية العربية والفلسطينية. فى هذه اللحظة التاريخية قدم محمود درويش استقالته المدوية من عضويته فى أعلى سلطة فلسطينية. وفى هذه اللحظة أيضًا عبرت الأغلبية الساحقة من المثقفين العرب عن رضائها وسعادتها الشاملة بمحمود درويش. وكأنه افتدى نفسه بهذه الاستقالة ونال الغفران.

وبين المشهدين ـ مغادرة الأرض المحتلة والاستقالة ـ كان الكثيرون ممن يتابعون متغيرات القضية الفلسطينية ـ يرددون كلما أوشكت القضية أن تحلّ سؤالا مكبوتاً وكأنهم ينعون الشاعر: ماذا سيقول محمود درويش الآن؟ ماذا سيكتب؟

ذلك كله لأنهم ألحقوا الشعرى بالسياسى، ولم يميزوا أصلا بين حدود الموقف وحدود القصيدة. ولم يدركوا ما أدركه درويش منذ البداية أنه هو القضية. ولأنه شاعر فلسطينى فهو لايحتاج إلى مبررات أو براهين للدفاع عن فلسطين. يكفيه فحسب أن يكون شاعراً كبيراً لتكون قضيته بحجمه فى الشعر والحياة معًا.

ويكفينا نحن قراؤه أن نكتشف الشعر الذى لم يتوقف عند حدود الغناء فى مرحلته الأولى التى تمتد عصارتها إلى بقية المراحل. وهى المراحل التى أكدت الموهبة الاستثنائية للشاعر وربحنا منها ـ ولا نزال ـ المزيد من الشعر الكبير الذى احتل لنا مكانة مرموقة على خريطة الشعر الإنسانى (أو العالمى كما يحب البعض هذه الصفة).

(٢)

أيًا كانت الاعتبارات الذاتية التى قرر محمود درويش فى ضوئها «الخروج» من الأرض المحتلة، وأيا كانت الاعتبارات التى أسس عليها المثقفون والسياسيون مواقفهم من هذا الخروج، فإن للشعر ـ هوية الشاعر الحقيقية ـ رأياً آخر.

محـــمـــود درويــــــش

لم يتوقف الشاعر عن الغناء بعد الخروج، لم يذبح «عصفور الجنة» داخله، ولكن الذى حدث أن بذور التركيب فى القصيدة الغنائية المفردة قد نمت ونضجت وتطورت حتى أفضت به فى زمن قياسى إلى القصيدة الدرامية ذات العالم الفنى المركب، وكأنه العالم الكائن فى تضاعيف العالم المرئى دون أن يرى، العالم الذى يختزن التاريخ فى مفردات اللغة وإيقاعاتها وفى الحركة السرية للحياة وتشكلاتها وفى تموجات الوعى واللاوعى داخل الذات وتفاعلاتها. هذا هو العالم الدرامى البعيد كل البعد عن أحادية الصوت أو الصورة، والبعيد كذلك عن تبسيطات الذاكرة ومجردات الخيال. وإنما هو العالم الذى يتوازى حيناً ويتقاطع حيناً آخر مع ما نسميه مجازاً بالعالم الواقعى فى ديمومة تفصل هنا وتصل هناك بما يعيد رسم القصيدة كل لحظة، أى فى حركتها الدائبة التى لاتتماهى وحركة الواقع المرئى والمحسوس.

كان «للحدث» أهميته فى القصيدة الغنائية؛ ويبقى للحدث أيضًا أهميته فى القصيدة الدرامية، ولكن بينما تتورط القصيدة الأولى فى «الحدثية» وشروطها - بالمدلول المباشر للتاريخ - فإن القصيدة الأخرى تتخذ لنفسها مسافة بينها وبين «الحدث» تشاكله فترتبط به وتنفصل عنه بحيث لا يعود الزمن تاريخًا ولا يعود الخطاب محدوداً بالمخاطب المقصود فى التاريخ، بل يتحول - بأدوات الشاعر المستجدة - إلى خطاب إنسانى عام.

ربما تصلح قصيدة **«سرحان يشرب القهوة فى الكافتيريا»** نموذجًا لهذه النقلة النوعية فى بناء القصيدة الدرويشية الجديدة.

فى هذه القصيدة «حدث» واقعى بامتياز يرشح نفسه بقوة للغناء. ولكن الذى «غادر» أرضه كان يعى تمامًا أن الرحلة ذاتها من الأرض المحدودة إلى أرض بلا حدود هى عمل درامى على الصعيد الشخصى، فالأرض غير المحدودة هى «فضاء» جديد كلياً مختلف كل الاختلاف عن سفراته السابقة أو رحلاته التى كانت تنتهى «بالعودة». وهو فضاء كونى مهما استقر به المقام لفترة تقصر أو تطول فى هذه البقعة أو تلك. وهو فضاء فكرى بالتماس المباشر مع الخبرة الحسية بمترجمات الثقافة الإنسانية واقعًا وحياة. كانت اختباراته الثقافية المختزنة فى شوق عارم لمضاهاتها بملامح الحضارات المعتركة فى السلوك الإنسانى المشخص لأبناء هذه الحضارات. وكان الفضاء جماليًا أيضًا، فاللقاء مع الجماليات الجديدة فى بيئاتها يخلق حواراً مغايراً للحوار الذى تلمسه شاعرنا فى قراءاته ومشاهداته وإنصاتاته.

هذا الفضاء المتعدد الأبعاد هو أرض المغامرة الجديدة، فإذا لم ننس الرحلة ذاتها إلى ما يشبه المجهول، اكتملت أمامنا عناصر الخيال التركيبى والذاكرة المركّبة ولم تعد القصيدة الدرامية بحاجة إلى شفيع.

و«سرحان» فى القصيدة الجديدة يشاغب الشعر شغباً درامياً مفضوحاً، فهو نفسه يختزل «رحلة» أو هو عنوان مغامرة. وهو أيضًا رمز لحدث عينى - الشتات الفلسطينى - مضاد لرمز اليهودى التائه، وإن كانت هناك علاقة بين الرمزين، علاقة صنعها التاريخ ونسجتها الأسطورة معاً.

والحدث ليس محلياً وليس عابراً، فهو ليس فدائياً فى صفوف المقاومة الداخلية قتل جندياً إسرائيلياً . القتل هنا هو الفعل الدرامى الذى يؤرخ لسيرة حياة وموت. ويستبطن فى رحلة المغامرة، غاية بعينها، ليست غاية شخصية فهو لا يعرف القتيل، وليس هناك ثأر شخصى بينهما . وفجأة أصبح هناك «فلسطينى» يقف عارياً على مسرح السياسة الدولية.

لم يرتد **محـــمـــود درويش** قناع سرحان، وإلاّ جاءت قصيدته مجرد أغنية. وبالعكس، فقد رأى الشاعر مهمته الحقيقية فى خلع أقنعة سرحان الواحد بعد الآخر حتى نرى معه تفاصيل الرحلة ودقائق الفعل: القتل. لم يلجأ الشاعر لغناء الفاجعة المزدوجة للقاتل والقتيل، وإنما خلع الأقنعة لنقرأ سيرة الفعل، فإذا بالأول ليس «قاتلا بلا أجر» والآخر ليس مفعولا به فى مسرح العبث. ليس الأول إرهابيًا وليس الآخر ضحية. وإنما هى «رسالة إلى العالم» كانت دماء كيندى مدادها القانى.

وأقام لنا الشاعر طقسًا شعائرياً من العادى والمألوف فى حياة سرحان الآخر الذى اختزله العالم فى «الإرهابى». سرحان الحقيقى هو القصيدة، وليس القاتل الذى طالعت الدنيا صورته. هو فى القصيدة بلا قناع. لذلك عرفه أهله وأصدقاؤه على حقيقته، عرفوا وجهه الفلسطينى بغير تمويه الأقنعة أو زخرفة فعل «القتل». وتضاريت الذاكرات

عصفور الجنة أم طائر النار؟

والأخيلة والأصوات لتبنى هذه القصيدة الدرامية المركبة «سرحان يشرب القهوة فى الكافيتريا»، وكأنها فاتحة الفضاء الجديد الذى داهم درويش غداة خطوه خارج الديار: إيقاعات متداخلة كالجديلة المتعددة الألوان، فاختيار الوزن وحدود التفعيلة يخضعان لخطوط الصورة فى حركتها السريعة والبطيئة والبين بين. واستدعاء المفردات والتراكيب يخضع بدوره لسياقات الخيال وتركيبات الذاكرة أكثر من خضوعه لعلاقات الكلمات فى معاجم اللغة. إننا على أبواب عالم مفارق للواقع المألوف، يتمثله ويتجاوزه فنسكنه لنراه من جديد على غير النحو الذى كان.

وهو الأمر الذى حققه الشاعر على نحو مختلف بأن أضاف إلى الفعل الدرامى الطابع الملحمى فى قصيدته الطويلة «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» (١٩٧٥). وسوف نلاحظ أن محمود درويش، بالرغم من الإطار الملحمى، لم يتخل عن أية مكتسبات جمالية سابقة، فهو لا يتخلى عن الغناء البسيط وإن ازداد كثافة، ولا يتخلى عن البنية الدرامية وإن ازداد الفضاء تشابكاً وتعقيداً بين مفرداته وإيقاعاته وتراكيبه. وسوف نلاحظ أيضاً ما لابد أننا لاحظناه فى قصيدة «سرحان»، وهو أن ما درجنا على تسميته بالقضية الفلسطينية أو العلاقة بين السياسى الراهن والشعرى لم يعد يدخل فى صدام المتناقضات أو فى باب الأيديولوجيا والزخرفة الدعائية باعتبار فلسطين فى الكثير من شعر «المقاومة»، أكانت - مشجباً يعلق عليه البعض ضعف الشعر وضعف الموهبة وأحياناً أخطاء النحو والصرف والوزن. فى شعر درويش السابق واللاحق لا يقوم الشاعر مقام الخطيب أو الزعيم السياسى أو النبى. بالرغم من ذلك، أو بسبب ذلك، فإن «تلك صورتها» هى قصيدة فلسطين من البداية إلى النهاية، كما كانت قصيدة سرحان. وكما أن سرحان الفلسطينى كان هو القصيدة، كذلك جاءت «تلك صورتها» قصيدة درامية طويلة ذات إطار ملحمى، لا يكف خلالها الشاعر عن الغناء بما تشتمل عليه القصيدة الغنائية من دلالات تتضافر مع البنية الدرامية والإطار الملحمى فتظهر فى أشكال مغايرة لشكلها «المفرد» القديم.

يبدأ الشاعر قصيدته بهذا البيت «وأريد أن أتقمص الأشجار»، فهو من ناحية يواصل خطاباً حاضراً بالفعل، ومن ناحية أخرى يهدينا المفتاح الجمالى للقصيدة وهو «استحالة الكون الفنى» بأنسنة الطبيعة والحلول فيها عبر التقمص والتناسخ والإعجازات الخارقة فيما يشبه الفانتازيا.. وقد حلّ هذا المفتاح بديلا يؤكد هجرة التقاليد التى أرساها الشعراء الرواد من الرموز والأساطير التى كانت تقدم «معادلا موضوعياً» للفكرة أو الحدث الواقعى أو الحلم اليوتوبى. ولسنا هنا أيضاً بصحبة ما كنا نعرفه عن لغة الطيور أو لغة الحيوانات لإسقاط دلالاتها على وقائع تمتنع عن الافصاح. قصيدة «تلك صورتها» ليست معادلا لشىء خارجها، لذلك تخلو من عكاكيز التشبيه والكناية والاستعارة لا على صعيد الوصف والموصوف فى الجملة الشعرية الواحدة ولا على صعيد الصورة الجزئية المكتملة. ولا على صعيد البناء الشامل للقصيدة.

ذلك أن البناء نفسه مكتفٍ بذاته التى هى اللغة لاباعتبارها نظامًا إشاريًا، وإنما باعتبارها مجموعة من الأنساق المعرفية المترابطة داخليًا بقوانين الأداء الوظيفى لأنسنة الطبيعة. هنا تخرج اللغة عن سياقها المعجمى أو سياقها فى الحياة اليومية على السواء. وتغدو «حياة أخرى» لم تعرفها من قبل، حياة العلاقات الجديدة بين الناس والأشياء وبقية الكائنات داخل القصيدة. أى الحياة الشعرية. وهكذا فإن الأصوات يمكن أن تتلون بالأسود والأخضر، ويمكن للصوت أن يرى، ويمكن للحجر أن ينتحر وللشجر أن يصلى وينزف ويراق دمه. علاقات جديدة بين كائنات عديدة تبحث عن دلالات الزمان والمكان فى مفردات وتراكيب لغة جديدة. لا علاقة لهذه الدنيا إذن بما درجنا على تسميته بالواقع وإن غدت بالاستجابة للدخول فى أرجائها أكثر واقعية من هذا الواقع. إنها أيضاً ليست حلماً أو كابوساً ينثر مفردات اللاوعى ويتوسل بتيار الشعور، ولا هى مدينة فاضلة أو مرذولة، وإنما هى «الوطن» بأكمله، تاريخه وحاضره ومستقبله من دون هذا التزامن الرياضى ومن دون المنطق الذى يربط العلة بالمعلول والوسائل بالغايات.

يبدأ الشاعر إذن قصيدته وكأنه «يواصل» الحديث، فنحن فى الزمن المجرد داخل الزمن المشخص وفى اللامكان نتحرك داخل المكان، ونحن هى الأنا المفردة ونون الجماعة فى آن. وها نحن برفقة ضمير المتكلم الذى سيغدو بعد قليل الضمير الغائب، ولأن الكلمات كلها ستتكلم فإن القصيدة الدرامية ذات

الإطار الملحمى ستتعدد أصواتها ولن ينفرد بها صوت واحد أو عدة أصوات متحاورة فيما بينها، بل ستزدحم الأصوات أكثر مما هى ستتعدد، تزدحم لا بأصوات الكورال فى الترديد الجماعى وإنما بأصوات الأوركسترا فى العمل السيمفونى.

«التواصل» الذى بدأت به القصيدة دلالة صوتية على أن المتكلم أو المتكلمين «يحكون» قصة، يحكون قصتهم المستمرة. ولأن هناك «تقمصاً» و«تناسخاً» للكائنات والأشياء والأزمنة والمكان، فإنهم يحكون قصة قديمة ـ جديدة، كل هذه العناصر أجزاء منها، فهم شهود وضحايا وجلادون فى وقت واحد. وهم لا يحكون من خارج الزمان والمكان بل من داخلهما.

لذلك «تتكوّن» القصيدة أمام أعيننا، فهى أيضاً ليست خيالا سابقًا على تكوينها. من مقاطع لا يزيد أحدها حيناً على الشطرين ويصل الآخر إلى الخمسين بيتاً يتعدد خلالها الوزن وتحضر القوافى فى بعضها وتهجر فى بعضها الآخر حسب دلالات الإيقاع المضمر فى الصوت أو اكتمال الصورة.. غير أن التواصل مستمر من بداية القصيدة إلى نهايتها. وليست المقاطع قصائد غنائية مستقلة بذاتها، وإنما هى أجزاء يزيد كل منها القصيدة تركيباً.. ولا يكتمل المقطع الواحد بحدث جزئى، وإنما بمشهد جزئى تكتمل دلالته عبر التواصل مع بقية المشاهد.

«.. والصوت أسود

كنت أعرف أن برقًا ما سيأتى

كى أرى صوتًا على حجر الدجى

والصوت أسود»

وبعد العديد من المقاطع يردد «المتكلم الغائب» نفسه:

«والصوت أخضر

إن شلاّل السلاسل والبلابل يلتقى فى صرخة

أو ينتهى فى مقبرة

والصوت أخضر

قال لى أو قلت لى: أنتم مظاهرة البروق

وهم نشيد الاعتدال

والصوت موت المجزرة»

هذه المقابلة إذن بين الصوتين الأسود والأخضر لا تنطوى دلالتها فحسب داخل البنية الإيقاعية المتّوجة بقافية صريحة، وإنما تضم أيضاً الصورة المجردة للصوت المجرد الذى كنا عرفناه توّاً يرى الطائرات تمر بعرسه، لذلك كان متكلماً وغائباً فى آن. من هو؟

«المستحيل هويتى

وهويتى ورق الحقول»

ذروة التجريد والتجسيد معًا دون انفصال «ثم يستحيل شهيد العرس الدموى سجيناً، صوتاً آخر فتتراءى الهوية على نحو آخر:

«والأرض تبدأ من يديه. كأننى سجان نفسى.

غاصت الجدران فى عضلاته

ومحاولات الانتحار

...

يا من يحنُّ إليكِ نبضى

هل تذكرين حدود أرضى»

ولكن الوطن ليس حقيبة سفر كما قال الشاعر نفسه، لذلك كانت الرصاصة التى كشفت «الفضائح واحتمالات البداية».

والقصيدة إذن هى قرينة هذا الكشف الفضائحى. لذلك يقترن الندى بالانفجار فى سياق انقلاب الطبيعة التى أنسنها الشاعر ليكشف بأقصى درجات الضراوة جوع الطبيعة لإنسانها ووحشيّة الغزاة فى دمارها. إنهم ضد الطبيعة ذاتها ـ بكل ما تشحنه المفردة من تداعيات.. والشاعر يستعيدها بأنسنتها، فهذه الأنسنة هى البديل الشعرى لأن يكون الوطن حقيبة سفر. ولابد لأنسنة الطبيعة من هذا الكشف الفضائحى الذى يحوّل عصفور الجنة الجميل إلى طائر النار (عنوان المقطوعة الموسيقية الرائعة لسترافنسكى). يتحول هذا العصفور العذب الغناء الجميل الألوان إلى ما يشبه العنقاء فى تراثنا، دون أن تجتذب الأسطورة الشاعر أو تلهمه كما سبق لها أن ألهمت جيل الرواد السابقين. لم يأخذ درويش من طائر سترافنسكى سوى النيران البركانية التى اضطرمت بها مقطوعته الموسيقية العظيمة، ولم يأخذ من طائر الفينيق سوى النار التى أحرقت عشه، فأحال هذا البركان من النيران إلى مطهر وليس «جحيم» دانتى .. فبعد أن يقول:

عصفور الجنة أم طائر النار؟

«العصافير استراحت فى المدى»

يستأنف القول:

«البركان يولد بين حبّات الندى»

ويصل إلى بوابة الحدود بين المفارقة والسخرية :

«رأيت رأيت عصفورين يحتلأن قبعة»

هذه العلامة المزدوجة للقبعة والعصفورين التى تشى بالنيران وقد فعلت فعلها وغيرت من طبائع الأشياء، فالمفترض أن يحيط الثعبان أو العقرب بالقبعة. ولكن تغيير صورة العصفور كانت تقول إن العصفور - المغنى لم يعد كما كان، ولذلك جاء التعبير مسرحياً فكاهياً أشبه بالكوميديا السوداء، فإذا كانت القبعة قد اغتصبت الغناء لتضلل الأشجار عن عصافير الجنة، فقد قامت العصافير هى الأخرى بتضليل القبعات حين:

مر وغطانى وسافر

مر عصفور وجمدنى على الأحجار ظلا

فالعصفور نفسه هو الذى غطى الصوت فاستحال ظلا يتعذر على القبعة أن ترى صاحبه. إنه و «الحجر» كائن واحد، هو والطبيعة ذاتها شىء واحد، فماذا ستفعل القبعة بالحجر أو بالطبيعة؟ حينذاك بالضبط تنكشف «الفضائح والعصافير العنيفة واحتمالات البداية»، فليست العصافير للغناء فقط، وإنما العصافير الحقيقية، عصافير الجنة، قادرة على أن تكون عصافير العنف والنار أيضًا. وهى نيران الغابة المشتعلة التى لايقتصر حريقها على طرف دون آخر، فحتى صاحب الصوت تشتعل يداه، ويمسى البركان بيته البديل. لذلك يمزق الخريطة - جغرافيا الواقع المعاكس - ويصنع من أوراقها عصافير يطلقها هاتفاً:

«هذه كفّى الجديده

«هذه نارى الجديده»

إنها نار المعمودية، الولادة الجديده، ولادة الخريطة وإنسانها، أو الطبيعة وخريطتها الحقيقية الغائبة المشتهاة. وهى النار التى ستحرق الخريطة القائمة وجثة صاحب الصوت فتحيله رماداً تنبت منه الأشجار والعصافير من جديد دون استمرار لدورة سيزيف العبثيّة أو دورة العنقاء بين الرماد والبعث الأبديين. ذلك أن عصفور الجنة لا يحترق ليموت بل ليولد الولادة الجديدة فيصبح طائر النار.

إنها إذن ليست «حكاية» ذات بداية ونهاية، وهى ليست صوتًا يحكى والآخرون فى حالة إصغاء، وإنما الجماعة كلها هى التى تحكى لنفسها ومن خلال الطبيعة تبنى ذاكرتها بالفعل الشعرى وليس بالحلم. وإنما هو الفعل الذى احتاج إلى طقس جماعى يسخّر الطبيعة للإنسان والملحمة للقصيده الدرامية التى يتخللها الغناء بالتقاطع والتوازى وتشابك المتناقضات فى سياق حركة الخوارق التى أحالت عصفور الجنة إلى طائر النار. وهى البنية التى عاد إليها **محمود درويش** بعد خمسة عشر عامًا من التجارب المتصلة حين أصدر عام ١٩٨٩ قصيدته **«مأساة النرجس - ملهاة الفضة»** فى كتيب مستقل قبل أن تضمها مجموعة «أرى ما أريد» عام ١٩٩٣ .

وربما كان القصد من ذلك أن يبقى «صوتها» بمعزل عن المؤثرات أو المداخلات التى لا منجاة منها إذا ضمت إلى أخوات لها فى كتاب أشمل - إنها إذنْ صوت خاص تتشابك فيه الأصداء وتتشابه الملامح كأنك تعرفه من قبل. وأنت بالفعل تعرف صاحبه، ولكنى أريد أن أميّز بين صوت الشاعر وصوت القصيدة.

صوت الشاعر فى «مأساة النرجس» هو هذه الملحمة التى لا يرد فيها اسم فلسطين، ولكنها ملحمة فلسطينية من الألف إلى الياء. وهى ملحمة من التاريخ والجغرافيا والبطولات والخيانات والمنازلات يكاد فيها كل حرف أن يكون حرفًا فلسطينياً . ولكن الحرف يختفى فى اللغة، وتختفى اللغة فى التكوين، ويختفى التكوين فى الإيقاع، ويختفى الإيقاع فينا. وإذا بفلسطين تملؤنا، تتوحد وإيانا، ونصبح نحن فلسطين. هذا هو صوت **محمود درويش** تميزه بين جميع الأصوات، وهو صوت حاضر فى كل شعره مهما تطور هذا الشعر من مرحلة إلى أخرى، وأياً كانت تجليات الحضور، ومن ثم فهو حاضر فى «مأساة النرجس» كإطار إيقاعى لصوت القصيدة.

يتركب هذا الصوت من عدة مستويات : الأول هو هذه المعارضة التى يقيمها الشاعر مع التوارة فى بعض أسفارها الغنائية، كمزامير داود وأمثال سليمان الحكيم. وهى ليست معارضة فى المعانى الجزئية والمدلولات الحسيّة المباشرة، وإنما فى رؤية التاريخ. لذلك

محمود درويش

فإن الشاعر الفلسطيني لا يهتز تحت وطأة الإيقاع الفاجع لمراثي إرميا أو تحت وطأة النشوة الشهية لنشيد الإنشاد. ولكنه يقترب اقتراباً حثيثاً من قوالب الحكمة في المزامير والأمثال على نحو تتراكم فيه الومضات التي تشق بنا جحافل الظلمة حتى لحظة الوصول إلى فيض من الضوء. والمعارضة في حدها الأقصى للتاريخ - لروح التاريخ - كما تجسده التوراة هو المستوى الأول في بناء هذا العمل الملحمي لمحمود درويش.

والمستوى الثاني هو هذه المسيرة الشاقة للتاريخ الجديد الذي يصحح التاريخ القديم، وهو ذاته الصراع بين الفعل والوهم. ولكن المفارقة اللاهبة التي يبلور الشاعر عناصرها بأناة وهدوء بالغين هي أن الفعل قد اتخذ شكل الأسطورة بينما الوهم قد ارتدى ثياب التاريخ. وبالتأكيد كان للفعل دوماً وجهه الأسطوري، كما كان للتاريخ أوهامه. ولكن الشاعر في «مأساة النرجس» لا يتبنى الاستثناء أو العابر، وإنما هو يجلو لنا جوهر المفارقة لندرك الالتباس التاريخي، الذي نحياه.

هذا الالتباس هو المستوى الثالث في هذا البناء الملحمي الذي يقودنا إلى المأزق أكثر من مرة. يعتصر محمود درويش خلاصة التاريخ، روح التاريخ، فنحن لم نجد «ترتيباً» للحوادث أو أبجدية للزمن. وإنما سنواجه الزمن نفسه من عدة زوايا لنبصر ما يجري في قاع عين الزمن مباشرة دون الحاجة للاستشهاد بحوادث من هنا أو هناك. الشعر لا يبرهن على صحة أطروحة، وإنما هو يكشف الغطاء عن فساد أطروحة.

هذه الأطروحة هي المستوى الرابع في «مأساة النرجس - ملهاة الفضة»، حيث لا يعود «الفداء» جواباً ميسوراً بل سؤالا جديداً: كيف يمكن للتاريخ أن يفتدي تاريخاً؟ ليس «البطل» تمثالا تجريدياً، وليس الزمن خريطة للعلامات المحايدة. وإنما الصراع في خاتمة المطاف يفجر آباراً خفية داخلنا حين يفجرنا. آباراً مليئة بالكنوز المسحورة. إنها الرؤيا:

«ويعرف أنه قد كان يحلم،

يعرفون، ويحلمون، ويرجعون،
يحلمون، ويعرفون، ويرجعون،
ويرجعون، ويحلمون، ويحلمون،
ويرجعون» .

بهذا الصوت - الرؤيا اختتم محمود درويش قصيدته الملحمية. وكان قد بدأها بكلمة واحدة «عادوا». ومن ثم فالرحلة، كالحلم، تبدأ بالتحقق، وتنتهي كالحلم بممارسة التحقق وتلاشيه دونما انقطاع. ولأنها رحلة الصراع اللاهب، فإن الشاعر يحقق لقصيدته صوتها المميز بين أصوات قصائده الأخرى، بمزيد من التحرر، فهو يغمس النثر في الشعر والشعر في النثر، وينتقل من وزن إلى وزن وحتى من قافية إلى أخرى كل ذلك ليتسع المشهد ويزداد عمقاً دون حواجز من الألفة أو استدراج من الفخاخ الفكرية أو المصائد الموسيقية أو المغريات السياسية المحكمة الصنع في الذاكرة والعقل الجمعي على السواء.

يحترف الشاعر في القصيدة دور «المنشد»، ولكن مهرجان المفردات البسيطة ذات الإيحاءات الواهنة يخفي بمهارة فائقة جذور الكلمات من الأسماء والأفعال القادرة والمؤثرة كأنها التعاويذ والتمائم وغمغمات السحرة . يقوم الشاعر بعملية «الإخفاء» هذه عبر الانتقال بالمفردة من سياقها الشائع إلى «تركيب» يفاجئ ويدهش لأنه لا يخطر على البال، فهو ينحت ذاكرة جديدة. أية عودة لمن في الأصل لم يغادر؟ هكذا تصطف في الحلم - الكابوس رحلة الاقتلاع والنزوح والمنفى، ثم تقفز على المشهد بما هو أقوى من هذه الرحلة : الأرض ذاتها. الباقون فيها. العائدون . الأرض ليست ذكرى . لذلك يجند الشاعر كل دلالاتها في خدمة «الحبل السُّرِّي» الذي يربط المنشد بالمخاطب الغائب - الحاضر :

«لم يذهبوا أبداً. «ولم يصلوا،
لأن قلوبهم حبَّات لوز في الشوارع.

كانت الساحات أوسع من سماء لاتغطيهم.

وكان البحر ينساهم.

وكانوا يعرفون شمالهم وجنوبهم،

ويطيِّرون حمائم الذكرى إلى أبراجها الأولى،

ويصطادون من شهدائهم نجمًا يسيِّرهم إلى وحش الطفولة».

بهذا النثر - الشعر كان صوت القصيدة يقترب من إيقاعه الرئيسي: «إن الأرض تورَث كاللغة»، هذا هو المفتاح الذي ترتبط به مداخلات التاريخ والجغرافيا على طول القصيدة، فالبحر والنهر وزهر الليمون والمنافي والفتوحات،

عصفور الجنة أم طائر النار؟

لها «معانيها» المتداولة فى شعر درويش وغيره من الشعراء، ولكنها فى «مأساة النرجس» تحرك مدلولات جديدة من أحشاء المخيلة.. ذلك أن محمود درويش يربط المعانى السابقة، والسائدة أحياناً، بأخواتها فى التراثات الشعرية وغير الشعرية، ويضعها فى سياق جديد. وهكذا تتوالد الأخيلة البكر والرؤى من صميم البنية الشعرية لصوت القصيدة حتى إذا تجاوزت أحياناً صوت الشاعر. أى صوته المتداول أو الشائع. لذلك يدعو المنشد - هو نفسه - إلى الصعود به نحو المكان، لكى يرى من هناك ويغنى:

«حلبوا السراب ليشربوا لبن النبوءة من مخيلة الجنوب

فى كل منفى قلعة مكسورة أبوابها لحصارهم، ولكل باب صحراء تكمل سيرة السفر الطويل من الحروب إلى الحروب»

يمتلئ حلم الشاعر بكافة مقومات الكابوس، فالأرض تورث كاللغة حقًا، ومن ثمَّ فالمنافى لا تحوز على شرعية مهما طال الأمد، والطرقات لن تكسب المشروعية مهما طال السفر، ولكن الملحمة فى الشعر مفتوحة على جبال من المفارقات حتى إن الأرض تستحيل زلزالا لا يستقر وبركاناً لا يخمد. ولكن الذين حولوا الأرض إلى كرة من النيران هم أنفسهم الذين رآهم التاريخ من أبناء الأرض ورأتهم الجغرافيا من طينها. لذلك يصرخ محمود درويش من هول المفارقة «النصر موت كالهزيمة». وكأنه يذكِّر بأننا أصحاب الملحمة، ولسنا من أصحاب المأساة والملهاة، راح صوت قصيدته يترنم:

«كانوا يصيدون الحكاية من نهايتها إلى زمن الفكاهة

قد تدخل المأساة فى الملهاة يوماً

قد تدخل الملهاة فى المأساة يوماً».

(٣)

ثم يدلف بنا محمود درويش فى إطار الملحمة ذاته إلى «السيرة الشعبية» التى يمنحها ما فعل بالغناء والدراما والملحمة مستويات جديدة فى بنيتها التركيبية. وقصيدة «الهدهد» هى النموذج الذى يقدمه لنا فى مجموعة «أرى ما أريد». لاتقتصر المغامرة على اللغة وحدها وعلاقاتها بالإيقاع والتكوين، وإنما تتحول هذه كلها إلى مكتسبات جمالية راسخة فى النص متجاوزة إياه إلى «الجديد» بدءاً من الدلالة إلى الشعرية. فالرحلة التى عرفناها فى قصيدة «سرحان» لا تعود رحلة، وإنما هى السفر بتداعياته السافرة كالبعاد والمسافات ومضاعفاته المستقرة، كالمنفى. ولأن السيرة شعبية فهى ليست سيرة سرحان أو نظائره، ولا هو الشاعر، وإنما هو «المنفى» المتحرك، سواء داخل الحدود أو خارجها. فمن هم داخل الحدود هم على سفر إلى الهوية، ومن هم خارجه فهم على سفر إلى الوطن. وحتى تجتمع الهوية والوطن، فالجميع على سفر. ويختار الشاعر من ذاكرة الشعب الثقافية طائر الهدهد ساعى البريد الذى لا يكتفى بنقل الرسائل من هنا أو هناك أو العكس من هناك إلى هنا، بل إنه هدهد يختلف عن هدهد الذاكرة بأنه يملى على الزيتونة بريده. وهو مجموعة من الرسائل الذاهبة والقادمة على طول القصيدة المسماة باسمه يفسرها «الدليل» على طول المسافة المزدوجة من الوطن إلى الهوية، ذهاباً وإياباً عبر «التيه».. لذلك فالأصوات لا تتعدد فحسب ولا تزدحم فقط، وإنما يصبح الزمان بأكمله والمكان بأكمله من الأحياء والأموات والكائنات والأشياء واللحظات مجموعات متشابكة من الأصوات الحاضرة الغائبة الممكنة والمستحيلة.

ومنذ البداية ينبهك الشاعر أنه لاينضوى تحت لواء الخلاص بالشعر أو الأغنية أو الجمال، فليس هناك سوى خلاص واحد بالهوية والوطن حين يلتقيان بعد عناء السفر المتبادل «**ويسافر السَّفر - الصدى منا إلينا**».

وقد نبهنا الشاعر أن لا خلاص بالحلم (الشعر، الغناء، الجمال.. إلخ) من البيت الأول، وما تلاه ليس إلاّ دخولاً مركبًا فى الدلالة.

«لم نقترب من أرض نجمتنا البعيدة بعد. تأخذنا القصيدة من خرم إبرتنا لنغزل للفضاء عباءة الأفق الجديدة أسرى، ولو قفزت سنابلنا من الأسوار وانبثق السنونو».

وحتى لا يتوقف الإيقاع عند محطة الأسر فالشاعر يفجؤك بعرى الكلمات:

«والشعر منفى نحلم ثم ننسى حين نصحو أين كنا».

محمـــــود درويـــــش

هكذا فالسفر والسيرة كلها مضادة لأى توهم مجازى يرادف بين السيرة والحلم. والعكس هو الصحيح: النص الواقعى استحال شعراً فى الرحيل والترحيل. لذلك كان الإمساك مجدداً بمعجم الطبيعة الحيّة جنباً إلى جنب مع الحوار المستجد بين مفرداتها وأصواتها أو لغتها التى غيرت من علاقات تلك المفردات بعضها ببعض، أو بينها وبين الإحالات الذهنية المجردة حين يقف المعرى عند وادى المعرفة فإذا بطريقه عبث، وحين سأل ابن سينا ولكنه لا يرى بالفلسفة. ماذا تكون يا «هدهد» إذن؟!

* «أنا لا أريد. «أنا أريد أنْ لا أريد» التعريف بالنفى، حرية النفى». ولا يتأتى ذلك إلا بالسؤال والجواب فالسؤال من جديد إلى ما لا نهاية، فهو سفر وليس رحلة محددة الانطلاق والوسائل والغاية، محددة البداية والنهاية، فهى رحلة الرحلات، هى الارتحال ذاته، لذلك تتزاحم الأسئلة بلا أجوبة والأجوبة بلا أسئلة، وأحياناً العكس دون «يقين». لذلك لا تتكون القصيدة من فقرات غنائية ولا من حوار مسرحى، وإنما من سؤال طويل طول السفر يتمدد كلما أوشك على الانتهاء «ونهاية كبداية كبداية لنهاية» فنصف السؤال مندغم في نصف الجواب ونهاية الجواب مندغمة فى بداية السؤال، ومن ثم فنحن أمام دائرة مفتوحة على الاحتمالات كافة والوعود المتناقضة.

وبينما كان الشاعر يؤنسن الطبيعة فيما سبق ويتقمص كائناتها ليبرر العلاقات الجديدة بين اللغة والأشياء فى السياق الملحمى للقصيدة الدرامية بالتقمص والتناسخ الذى يمنحه حرية الحركة التشكيلية والصوتية، فإنه هنا بدءاً من عنوان المجموعة «يرى ما يريد» مما يتطابق مع صوت الهدهد الذى «يريد أنْ لا يريد» فالتقاطع بينهما هو العلاقة بين الرؤية والإرادة: الحرية. فى قصيدة الهدهد لا يؤنسن الطبيعة فيحدد الشعرية كلها فى إطار التقمص والتماهى والتناسخ بكل ما يفرضه الحلول فى الكائنات من إطار للحركة - صوتا وصورة - ولا يترك الطبيعة أو يتعامل معها كما هى فتحدد خطواته حركة الرموز وإيحاءات الشكل القائم فعلا خارجه أو انعكاسات الواقع الطبيعى فى المرآة المصقولة كالشأن فى بعض القصائد الغنائية القديمة، وإنما هو ينفخ فى الطبيعة من روحه، فتتمثل «الطبيعة كلها روح» وحينئذ تتحرر القصيدة من ظلال المعانى وتتجه مباشرة إلى ما وراء اللغة فتزداد تحرراً من إيقاعات التزامن الرياضى بين الدال والمدلول، وتنصرف بكل طاقاتها إلى تراكيب المعنى (أى رؤية ما يريد). ولم يدعنا الشاعر شعرياً حيارى أو فى ارتباك:

«إن الطبيعة كلها روح، وأن الأرض تبدو من هنا

ثديًا لتلك الرعشة الكبرى، وخيل الريح مركبة لنا

يا طير.. طيرى كى تطيرى فالطبيعة كلها روح. ودورى

حول افتتانك باليد الصفراء، شمسك كى تذوبى واستديرى

بعد احتراقك نحو تلك الأرض، أرضك كى تنيرى

نفق السؤال الصُلْب عن هذا الوجود وحائط الزمن الصغير

طيرى إلى أعلى من الطيران.. أعلى من سمائك.. كى تطيرى

أعلى من الحب الكبير.. من القداسة .. والإلوهة.. والشعور».

من هنا تغدو كل الأسئلة هى أسئلة الروح للطبيعة، وكل الأجوبة هى أسئلة الطبيعة للروح. ولكن الهدهد سبق له أن نفى عن نفسه التصوف والصوفية بالرغم من أنه يرى بالقلب لا بالفلسفة. وإذن فلا مناص لنا من الإقرار بأن الإنسان نفسه كجزء من الزمان والمكان هو عنصر لا يتجزأ من الطبيعة ذاتها، هو أحد تجلياتها. كذلك الأمر فى الفكر أو مجرداته الذهنية التى كثيراً ما يستخدمها الشاعر كصوت للأزمنة أو الأمكنة، فإنها ليست أصواتاً مفارقة للطبيعة أو متعالية علينا أو متخاصمة معنا، وإنما هى أيضاً «روح الطبيعة» ما دامت «الطبيعة روح كلها». هكذا تتحول الطبيعة إلى رؤية وأداة يستنفذ الشاعر منها طاقتها التحريرية للسؤال الطائر فوق الرءوس:

«وتحررى من كل أجنحة السؤال عن البداية والمصير

الكون أصغر من جناح فراشة فى ساحة القلب الكبير

فى حبّة القمح التقينا، وافترقنا فى الرغيف وفى المسير

عصفور الجنة أم طائر النار؟

من نحن في هذا النشيد لنسقف الصحراء بالمطر الغزير

من نحن في هذا النشيد لنعتق الأحياء من أسر القبور

طيرى بأجنحة انخطافك، يا طيور، على عواصف من حرير

لك أن تطيرى مثل نشوتنا، يناديك الصدى الكونى؛ طيرى

لك ومضة الرؤيا. سنهبط فوق أنفسنا.. سنرجع إن صحونا

من نحن في هذا النشيد لنلتقى بنقيضه بابًا لسور.

ما نفع فكرتنا بلا بشر؟ ونحن الآن من نار ونور؟

أنا هدهد - قال الدليل - ونحن قلنا: نحن سرب من طيور

ضاقت بنا الكلمات أو ضقنا بها عطشًا وشردنا الصدى

وإلى متى سنطير؟ قال الهدهد السكران: غايتنا المدى

قلنا: وماذا خلفه؟ قال المدى خلف المدى خلف المدى

قلنا: تعبنا. قال: لن تجدوا صنوبرة لترتاحوا. سدى

ما تطلبون من الهبوط، فحلقوا لتحلقوا.

لعل الشاعر في هذا المقطع «السائل» من القصيدة لم يدعنا بحاجة إلى صلابة الترميز، فما دامت الطبيعة روحًا أصبحنا طيورًا نتلقى رسائل الهدهد التى لم يزل يكتبها على «زيتونة»، وحين ينأى بنا عن سؤال البداية والمصير فإنه يحمل إلينا نصف الجواب أن نستمر في الطيران بلا نهاية حتى إذا نال منّا التعب. الطيران قدرنا، فالمدى اللامتناهى هو الغاية والسفر اللانهائى هو وسيلتنا، ليس أمامنا سوى التحليق لأننا إذا هبطنا بأجنحة السؤال لن يكون الجواب في انتظارنا. والطيران هو الذى يبقى للسيرة على قوامها في الرؤية والإرادة: أن نرى ما نريد.

ونحن إذن بإزاء دائرة من الإرادات والرؤى (هى ذاتها رسائل الهدهد)، دائرة نسيجها من خيوط الكلمات بما هى إشارات على ما وراء اللغة، لا ندرى كيف بدأ الخيط إن كانت له بداية ولا كيف ينتهى إن كانت له نهاية، فالدائرة ليست مسطحة، وإنما هى أشبه بالكرة. غير أنها ليست كرة مصمتة وإنما هى كرة نسيجية تشبه في مجموع أنساقها الكرة الأرضية، إنها أرض وليست «الأرض»، بل هى الفضاء الكونى المحيط بتلك الأرض المحددة، فهى ليست الأرض ولكنها «أرض» استثنائية تكاد تكون «الكون» نفسه، فهى الكون الفلسطينى.

لذلك لم تكن لهدهد محمود درويش أية علاقة بهدهد سليمان، وإنما له علاقة وثيقة بعصفور الجنّة من ناحية وطائر النار من ناحية أخرى. ذلك أن الكون الفلسطينى وهو الظهير الشعرى للطبيعة - الروح هو نفسه «التيه» الذى يستظل بسقف من المطر فلا يطفئ النيران القادمة من «أرض» براكين وزلازل. ومن هنا كنا طيوراً ميتلة ومحترقة في آن قدرنا التحليق خلف المدى اللانهائى، فإذا بخيوط الكرة من نسيج الكلمات ودلالاتها الكامنة فيما وراء اللغة تنفرط في السّفر أى في الزمان والمكان. وبدلا من رحلة العنقاء الدائرية التى تجمع - خلالها - النباتات طول العام ثم تبنى عشها على غصن الشجرة فتحترق والعش معًا ومن رمادها تولد العنقاء الجديدة لتقوم بالدورة ذاتها، فإن خيوط الكرة أو الكون الفلسطينى وهى تنسلّ في رحلة السفر تغزل نسيجها الجديد في اللحظة عينها وإذا بالكرة حاضرة وغائبة في الوقت نفسه. إنه الكون الذى لا يعرف الفساد بلغة أرسطو، وهو الكون الذى لا يعرف العدم بلغة سارتر. ولكنه الطيران الأقرب إلى السباحة التى لا تحدث في البحر نفسه مرتين بلغة هيراقليطس.

فنحن الطيور لا نطير في الكون نفسه مرتين، لا يعود الكون الذى حلّقنا في فضائه في المرة الأولى هو نفسه الكون الذى نحلّق فيه الآن أو بعد لحظة، ولانعود نحن الطيور التى حلّقت بالأمس هى ذاتها التى تحلق الآن أو غداً، فعملية الطيران ذاتها هى التى تغيّر الكون والطيور جميعًا. هكذا تتغير الكرة أو خيوط نسيجها بعملية انفراطها الدائم (السفر) وتجددها المستمر، أى بحضورها الغائب وغيابها الحاضر. وذلك هو نفسه «روح الطبيعة» في تجليات الزمان والمكان الموحدة أو الإمكانية حيث يصبح الزمان نوعًا من المكان والمكان نوعًا من الزمان، وتلتقى لغة الأشياء والكائنات بروحها في الطبيعة أى حين تلتحم اللغة بما ورائها. لغة الهدهد هى ميتافيزيقيا اللغة حيث «في الأرض روح شردتها

محمود درويش

الريح خارجها، «حتى إذا مشى المسيح إلى الجليل، (صفقت فينا الجروح) فنكتشف أن «أمّنا، هي أم أفلاطون وزرادشت وأفلوطين والسهروردى». وكان الشاعر ونحن طير من نار ونور، قد طرح السؤال السرّى على الملأ «ما نفع فكرتنا بلا بشر؟، وها هوذا نصف الجواب «ما نفع فكرتنا بلا بشر.. ونحن الآن من طين ونور؟، فالهدهد هو نفسه «الدليل» فيه ما فينا، «يعلقه الزمان جرسًا على الوديان.. لكن المكان يضيق في الرؤيا وينكسر الزمان». وليست الرؤيا سوى الهدهد، مجمل رسائله على الزيتونة حيث يغدو ضيق المكان وانكسار الزمان حلماً مغموساً في وقائع الواقع الذى يشف عن توالى الأحلام والكوابيس بلا رحمة بعد حلول الروح في الطبيعة فأصبح السّفر مرادفاً للمسافر.

«وهو المسافر دائمًا. من أنت
في هذا النشيد؟
أنا الدليل وهو المسافر دائما.
من أنت
في هذا النشيد؟ أنا الرحيل
...
ولنا حياة في حياة الآخرين، .
...
ولنا حياة لم نجربها، وملح لم
يخلّدنا خلوده
ولنا خطى لم يخطها من قبلنا
أحد.. فطيرى
...
وتجمعى من حول هدهدنا،
وطيرى، .. كى تطيرى»

خيوط الكرة لا تتوقف عن الانفراط، عن الديمومة كالسيل الذى ينبع من شلال الأزل ويصب في محيط بلا شطآن، ولكنه يهدر في الأبدية دون حواجز أو سدود. والهدهد هو طائر الأزل والأبد ، هو عصفور الجنّة في طائر النار بعد أن استحالت الملحمة سيرة شعبية لاتتوقف دراميتها مهما احتفلت بالغناء وقد اكتسى بأنساق معرفية عميقة الإيحاء والحفر تحت الجلد وجلود العالم. إنها إحدى التجليات الشعرية الكبرى لسيرة شعب يضعه الشاعر بموهبة استثنائية في قلب هذا العالم، وهى اللحظة عينها التى يحفر فيها مكانة رفيعة وقامة عالية لشعرنا في الثقافة الإنسانية المعاصرة.

وهو الأمر الذى ترسخه ولا تنال من بهائه القصائد القصيرة في مجموعته الجميلة «أحد عشر كوكبا» ١٩٩٢ حين يبدو كما لو أنه يعود إلى القصيدة الغنائية أو إلى الصوت الواحد والإيقاع البسيط، ولكنه في واقع الشعر يؤكد على أن مجمل الإنجازات التى حققها في القصيدة الدرامية ملحمة كانت أوسيرة شعبية تزداد تألقًا وتماسكاً إذا كانت إلهامات القصيدة من الرؤى التى لا تحتمل تطويلا مزيفاً، فأبما كان الجهد هنا أكثر مشقة.

قصيدة «على حجر كنعانى في البحر الميت» مثال بالغ الأهمية على تكثيف ما يقبل التكثيف وشحن الصور بالخيال المتفجر. لم تكن القصيدة الغنائية في السابق بقادرة على أن تتحمل هذا الخيال المركّب:

«والبحر مات، من الرتابة في
وصايا لا تموت».

فالسياق يزداد تركيبًا بالمفاجأة والتقاطع المباغت:

«وأنا أنا، إن كنت أنت هناك
أنت، أنا الغريب
من نخلة الصحراء منذ ولدت
في هذا الزحام
وأنا أنا، حرب علىّ وفىّ
حرب.. ياغريب
علّق سلاحك فوق نخلتنا،
لأزرع حنطتى
في حقل كنعان المقدس.. خذ
نبيذًا من جرارى».

يحرر الغناء في هذه الأبيات سياق المفارقة والتقابل والتناظر وما يشبه التماهى المتناقض، فمن هو «الغريب»: صاحب النخلة أم صاحب السلاح؟، من يزرع الحنطة أم من سيشرب النبيذ من جراره. صورتان للغربة والغريب يتقابلان يتماهيان ولا يلتقيان، ويتخلق النسق الدرامى:

«هذا أنا، وأنا أنا، وهنا مكانى
في مكانى
والآن في الماضى أراك، كما
أتيت، ولا ترانى
والآن في الماضى أضيء
لحاضرى
غده.. فينأى بى زمانى عن
مكانى
حينًا، وينأى بى مكانى عن
زمانى

والأنبياء جميعهم أهلى، ولكن السماء بعيدة

عن أرضها، وأنا بعيد عن كلامى».

وبالرغم من هذه الأنا الفردية غاية التفرد، فانها تشع من التاريخ والجغرافيا زماناً غاية فى التركيب ومكاناً غاية فى التركيب فلا تتوقف الأنا الغنائية بدورها عن بناء الذات المركّبة وتتجلى دلالة غربة الغريب فتتمايز الألوان بين تأكيد الأنا (الهوية) والمكان (الوطن) ويحتضر المعنى الأسطورى للزمان الذى يحتضن الآخر ويحيا الزمان الشعرى حين يحتضن المكان الذى يسترد تراثه فيغدو الأنبياء جميعاً أهل هذا الغريب. ثم تتجلى المفارقة بابتعاد السماء عن الأرض، سماء هؤلاء الأهل عن أرض محددة ابتعاد الكلام عن صاحبه. الابتعاد المستحيل.

هكذا استمرت الملحمة فى قصيدة قصيرة بالمواجهة بين الغريب والغريب، واستمرت الدراما فى الفصل بين غربة وأخرى، واستمر عصفور الجنّة تحت ريش طائر النار. واستمر محمود درويش يحفر للهوية والوطن زماناً للتطابق ومكانا يردم الهوة بين الأرض والسماء، ويحفر لثقافة بلاده صوتاً على خريطة الشعر الإنسانى فى العالم.

وأكاد فى الخاتمة أن أناقض نفسى فقد بدأت هذا المقال بأن السياسة ظلمت محمود درويش، وهأنذا أنتهى من خلال هذه الرحلة إلى أن المدلول الأعمق للسياسة - وليست الهالة الإعلامية للقضية الفلسطينية - هو الذى منح محمود درويش تجربة عمره على الصعيد الإنسانى، أى أنها كانت وما زالت تجربته الإنسانية والروحية الحية، وهى التجربة التى حفزت موهبته الشعرية الكبرى على الانطلاق نحو آفاق لا تُحد. ■

محمود درويش .. رؤية عربية



تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية

إدوارد سعيد

ولد **محمود درويش** سنة ١٩٤٢ فى قرية «**البروة**» الفلسطينية، والتى دمّرها الإسرائيليون بعد ذلك بستة أعوام. ولقد سجن مرات عديدة وتعرض لمضايقات السلطات الإسرائيلية أثناء عمله كمحرر ومترجم فى صحيفة الحزب الشيوعى الإسرائيلى «**راكاح**». وحين وصل إلى بيروت فى مطلع السبعينيات كانت شهرته كشاعر لامع - والشاعر الأكثر موهبة بين مجايليه فى العالم العربى دون ريب - قد تأسست أصلا. وسرعان ما التحق بصفوف منظمة التحرير الفلسطينية، وبات شاعر فلسطين الوطنى الأول غير الرسمى. لكنه، فى الآن ذاته، حافظ على صلة وثيقة مع المجتمع الإسرائيلى والثقافة الإسرائيلية، وكان واحداً بين قلّة من العرب الذين يعرفون ويتذوقون الشعراء العبريين الكبار من أمثال بياليك.

بعد عام ١٩٨٢ انخرط **درويش** فى حالة النفى المتجوّل، فعاش فى عواصم عربية مثل القاهرة وتونس قبل أن يستقر فى باريس حيث يقيم اليوم، ولأنه رجل على قدر من الذكاء الرائع الحق، فقد لعب دوراً سياسيًا مهمًا فى منظمة التحرير الفلسطينية (على مضض دائماً). وطيلة عقد كامل على الأقل، كان شديد القرب من ياسر **عرفات** كمستشار أولا، ثم كعضو فى اللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير بدءاً بالعام ١٩٧٨. لكنه لم ينتم إلى أى حزب سياسى، وكانت سخريته اللاذعة، واستقلاله السياسى الشرس، وحساسيته الثقافية ذات الصفاء الاستثنائى، كفيلة جميعها بإبقائه على مسافة من الخشونة المألوفة فى السياسة الفلسطينية والعربية. وسمعته الهائلة كشاعر جعلته يمتلك قيمة سياسية لاتثمّن، ومعرفته الوثيقة بالحياة والمجتمع فى إسرائيل أسدت النفع الكبير لقيادة منظمة التحرير. لكن قلقه حيال العمل السياسى المنظم لم يفارقه على الدوام، وتنامى فى أواخر الثمانينيات على نحو محدد.

فى الآن ذاته كانت رؤيته للسياسة تراجيدية وسويفتية (١)، ولم يكن من المدهش أنه استقال من عضوية اللجنة التنفيذية احتجاجاً على توقيع «إعلان المبادئ» مع إسرائيل فى خريف العام ١٩٩٣. وملاحظاته الحادة فى هذا الصدد تسربت إلى الصحافة ونشرت على نطاق واسع فى العالم العربى وإسرائيل.

فى عام ١٩٧٤ التقيت **بمحمود درويش** للمرة الأولى، وبتنا أصدقاء مقربين منذ ذلك الحين وهو رئيس تحرير «الكرمل» الفصلية الأدبية والفكرية التى كانت تطبع فى قبرص، والتى نشرت عديداً من مقالاتى. لكننا لا نلتقى إلا لماماً، ونتواصل عبر الهاتف فى معظم

الأحيان ودرويش يقرأ بالإنجليزية والفرنسية، ولكنه ليس طليقًا فى أى من اللغتين رغم إقامته فى فرنسا طيلة عقد كامل. والأمر راجع إلى أن وسطه الوجدانى والجمالى يظل عربياً وإسرائيلياً بدرجة أقل (الأسباب واضحة) ورغم سخريته اللاذعة وحقيقة أنه يقيم بعيداً عن فلسطين وإسرائيل، فإن له حضوراً طاغياً فى حياة الشعبين معاً.

جمهوره عريض واسع فى العالم العربى (فى ١٩٧٧ كانت كتبه قد باعت أكثر من مليون نسخة) ليس فى أوساط الفلسطينيين فحسب، وعلى الرغم من أنه أبعد ما يكون عن النموذج الشعبوى. وهو مقروء ولافت للانتباه على نطاق واسع فى إسرائيل، بسبب اقترانه الطويل باللجنة التنفيذية لمنظمة التحرير. وإحدى قصائده، التى عبرت عن رأى حاد وساخط ضد إسرائيل، تسببت فى اندلاع نقاش داخل الكنيست(٢) بحيث تبين أن نبرته ذات وقع بالغ القوة والتأثير على جمهوره الآخر، ولم يسبق لأية شخصية أدبية فلسطينية أخرى أن امتلكت تأثيراً مشابهاً، ولا يستثنى من ذلك الروائى إميل حبيبى الذى فاز بجائزة إسرائيل عام ١٩٩٢ وأدانه درويش بسبب قبولها.

لدى درويش يدخل الخاص والعام فى علاقة قلقة دائمة، حيث تكون قوة وجموح الأول غير متلائمة مع اختيارات الصواب السياسى والسياسة التى يقتضيها الثانى. ولأنه الكاتب الحريص والمعلّم الماهر، فإن درويش شاعر أدائى من طراز رفيع، ومن نمط لانجد له فى الغرب سوى عدد محدود من النظائر، وهو يمتلك أسلوباً نارياً، لكنّه أيضاً أسلوب أليف على نحو غريب، مصمّم لإحداث استجابة فورية عند جمهور حىّ. قلّة قليلة من الشعراء الغربيين من أمثال ييتس Yeats وولكوت Walcott وجنسبرج Ginsberg - امتلكوا ذلك المزيج النادر الآسر الذى يجمع بين الأسلوب السحرى التعويذى الموجّه للجماعة، وبين المشاعر الذاتية العميقة المصاغة بلغة أخّاذة لاتقاوم. ودرويش، مثل أقرانه الغربيين القلّة. فنّان تقنى مدهش يستخدم التراث العروضى العربى الفنّى والفريد بطرق تجديدية وجديدة على الدوام. ذلك يتيح له أن ينجز أمراً بالغ الندرة فى الشعر العربى الحديث: براعة أسلوبية فائقة وفذّة، ممتزجة بحسّ بالعبارة الشعرية أشبه بالمنحوت بإزميل، البسيط فى نهاية الأمر لأنه بالغ الصفاء.

القصيدة المترجمة فى هذا العدد(٣)، «أحد عشر كوكبًا على الأندلس» كُتبت ونُشرت فى عام ١٩٩٢. ولقد انبثقت من ثلاث مناسبات متباعدة: الذكرى الـ ٥٠٠ للعام ١٤٩٢ [سقوط غرناطة، رحلة كولومبس]، سفر درويش إلى إسبانيا للمرّة الأولى، وأخيراً قرار منظمة التحرير الاشتراك فى عملية السلام تحت رعاية روسية - أمريكية وانعقاد مؤتمر مدريد فى تشرين الأول (أكتوبر) ١٩٩١. والقصيدة نشرت أولا فى صحيفة «القدس العربى»، اليومية الفلسطينية التى تُحرّر وتطبع فى لندن.

والحق أن هذه المقطوعات الشعرية تنطوى على نغمة الكلل وهبوط الروح والتسليم بالقدر، والتى تلتقط - عند العديد من الفلسطينيين - مؤشّر الانحدار فى أقدار فلسطين التى، مثل الأندلس، هبطت من ذروة ثقافية كبرى إلى حضيض فظيع من الفقد، على صعيد الواقعة والاستعارة معاً.

لكنّ هذا يفسّر جانباً واحداً من جوانب القصيدة. فالعنوان فى الأصل العربى هو ببساطة «أحد عشر كوكبًا» (٤)، ولقد أُضيفت عبارة «على الأندلس» لإيضاح الخلفية المعاصرة للقصيدة. ودرويش يقتبس العبارة الأولى من سورة يوسف فى القرآن الكريم: {إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إنى رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لى ساجدين}. ويطالبه أبوه بألاّ يقصص رؤياه على أحد من إخوته لكى لايؤذوه بسبب ما وهبه الله من قدرة على الرؤيا. ثم يعلم يوسف أن الله اختاره لتأويل الأحداث، الأمر الذى يعنى منحه قوى النبوّة المباركة. وهكذا يتولّى الراوى

فى قصيدة درويش مزايا ومخاطر القدرة على رؤية ما لايراه الآخرون، وهو هنا معنى سقوط الأندلس بالنسبة للفلسطينيين وقيادتهم على وجه الخصوص. ومن المذهل أن درويش يتنبأ - فعليًا - بأحداث العام التالى حين وقعت إسرائيل ومنظمة التحرير إعلان المبادئ فى أيلول (سبتمبر) ١٩٩٣.

لكنّ ما يمنح القصيدة تجانسها الفنّى ليس طبيعة موضوعها بقدر وجهة توسيعها للطوْر الأكثر راهنية فى شعر درويش، نحو مواقف جديدة وتصوير جديد، الأمر الذى تلتقط هذه الترجمة الممتازة قدراً كبيراً منه.

ومنذ أن غادر درويش بيروت عام ١٩٨٢ وموضوعات شعره الرئيسية تدور حول مكان وزمان النهاية (حيث الإشارة الملحّة المتكرّرة إلى مختلف المنافى الفلسطينية) فحسب، بل حول ما سيحدث بعد النهاية، وهيئة العيش عبر زمان المرء ومكانه، وكيف يصبح اللقاء بعد الخاتمة موقفًا منفرداً وإكزوتيكيًا دون ريب، يقتصر على الشاعر وشعبه. وفى عام ١٩٨٤ كتب يقول: «تضيق بنا الأرض، تحشرنا فى الممرّ الأخير»، وتابع:

.. ورأينا وجوه الذين سيرمون أطفالنا

من نوافذ هذا الفضاء الأخير، مرايا سيصقلها نجمنا

إلى أين نذهب بعد الحدود الأخيرة؟ أين تطير العصافير بعد السماء الأخيرة؟

وفى «أحد عشر كوكباً على الأندلس» لم تعد الأرض والأعداء وراء التحكّم بالقضية وحشر الشعب نحو النهاية. الآن جاء دور الـ «نحن، والقدَر» كما يتمثّل فى سقوطِ غرناطة عام ١٤٩٢، وهنا المسئولية. والشعر اليوم يستبدل التاريخ كموقع للحدث، تماماً فى قصيدة والاس ستيفنز «عن الوجود الصرف»:

النخلة عند نهاية الروح،

وراء الفكرة الأخيرة، تنهض

فى المسافة البرونزية

مثل طير ذهبى الجناحين...

لكن انسحاب درويش فى هذه القصيدة ليس شبيهاً بانسحاب ستيفنز فى الأبيات السابقة، أو ييتس فى «الإبحار صوب بيزنطة». الشعر عند محمود درويش لايقتصر على تأمين أداة للوصول إلى رؤية غير عادية، أو إلى كوْن قصى من نظام متعارف عليه، بل هو تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية، ولضغط كلّ منهما على الآخر. والمفارقة تتعمّق على نحو لايحتمل حين تناط خصوصية الحلم بواقع فاسد مهدد، أو تتمّ إعادة إنتاجها بفعل ذلك الواقع تحديداً، مثلما يحدث فى القسم الحادى عشر من القصيدة، حين ينهار الجدل القلق بفعل تكرار كلمة «كمنجات»، دون أن يحلّ التلاحم أو يرتقى به.

هذه السمة المشدودة أو المعلّقة عن سابق عمد فى شعر درويش الراهن تجعل من ذلك الشعر نموذجًا على ما أسماه أدورنو بـ «الأسلوب المتطاول»، حيث التقليدى والأثيرى السماوى، التاريخى والجمالى المرتقى، تمتزج جميعها لتقديم حسّ ملموس بالغ بما يجرى وراء أمر لم يسبق لأحد أن عاشه فى الواقع الفعلى. ■

ترجمة: ص. ح.

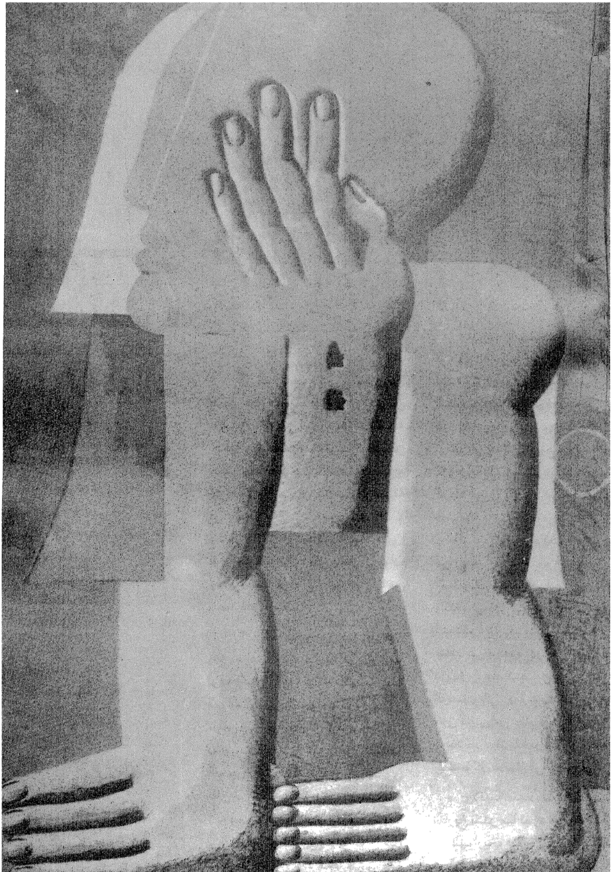
هوامش المترجم

(١) نسبة إلى الروائى الإيرلندى المعروف جوناثان سويفت.

(٢) يشير إدوارد سعيد إلى قصيدة «عابرون فى كلام عابر».

(٣) نُشرت هذه المقالة فى العدد ٤٨ (شتاء ١٩٩٤) من الفصلية الأمريكية المعروفة Grand street، وجاءت بمثابة تعريف نقدى موجز بشعر درويش بمناسبة ترجمة قصيدته «أحد عشر كوكباً على آخر المشهد الأندلسى» فى المجلة. ولقد قام بالترجمة إلى الإنجليزية مدى أنيس ونايجل رايان، وراجعها الشاعر الباكستانى أغا شهدى على والباحث الإسلامى أحمد دلال، وأشرف إدوارد سعيد على الصياغة النهائية للترجمة (الممتازة والجديرة بالتقدير). و«القاهرة» تنشر فقرات مطوّلة من المقالة بإذن خاص من المؤلف.

(٤) هذا هو عنوان المجموعة فى الواقع، أمّا عنوان القصيدة فهو «أحد عشر كوكبًا على آخر المشهد الأندلسى».



لوحة للفنان هورست أنتس ـ ألمانيا



خيار السيرة واستراتيجيات التعبير

صبحى الحديدى

في من جديد، فى «لماذا تركت الحصان وحيداً» (١)، مثلما كان الحال فى معظم المجموعات والقصائد الجديدة، يفى محمود درويش بشروط تعاقد ثنائى شاق بقدر ماهو خلاّق:

١ ـ تعاقد مع مشروع شعرى فذ يتطور على نحو مدهش منذ أكثر من عقدين، وترتقى أطواره وفق ديناميـة جدلية متصاعدة وتصعيدية تذهب من مشقة صناعة وتجديد الأدوات التعبيرية لكى تصل إلى مستويات خلاّقة وعميقة فى برنامج إبداعى مفتوح النهايات لا يستقر على حال عند بلوغه نهاية طور، أو هو يتوقف أساساً لكى ينطلق بصواب وثبات، بعيداً عن سكون الطور وقريباً من خطوة التطوير التالية.

٢ ـ تعاقد مع قارئ عنيد عريض، واعٍ ومرهف ومتطلّب يتماهى بقوة مع برهة السكون الدرويشية تلك لأنه يجد فيها ملاذاً (فى المشهد الشعرى العربى الراهن المأزوم) وإدماناً وإشباعاً، فيتشبث بها ويستدخلها فى وعيه الشعرى كخاتمة قصوى مشتهاة لهذا المشروع الشعرى القلق أبداً. لكنه قارئ رفيع الاستجابة لأنه يسارع إلى استقبال أعراف وأنظمة التغيير المحتومة، ولا يتردد طويلاً قبل أن يبحث عن ـ ويجد مكانه فى ـ خطوة التطوير التالية، بعد أن استدخل برهة/ برهات التوقف السابقة واستكمل مع محمود درويش أو آلية المعادلة الضرورية بين النص والحياة، بين الشعر العظيم وذائقته الجمعية.

فى هذه المجموعة، الجديدة على المشهد الشعرى العربى بأسره، يذهب محمود درويش نحو السيرة: سيرة المكان حين تحتويه الجغرافيا لكى ينبسط فيه التاريخ، وسيرة مواقع المكان حين تنقلب إلى محطات للجسد وعلامات للروح وتصنع ـ بالتالى ـ صيغة ملحمية فريدة لسيرة ذاتية كثيفة تتحرك فى فضاء لا كأى فضاء، وتمسح الزمان من ارتفاع عين الطير، ثم تختصر عناصرها فى رحلة ارتداد نحو قطبٍ صانعٍ ومشارك وضامن هو آدمى تراجيدى، ولكنه... شاعر فى يده غيمة. وللمرء أن يستذكر، هنا تحديداً، ما كتبه إدوارد سعيد عن محمود درويش: «الشعر عند درويش لا يقتصر على تأمين أداة للوصول إلى رؤية غير عادية، أو إلى كون قصىّ من نظام متعارف عليه، بل هو تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية، ولضغط كل منهما على الآخر» (٢).

ولأنها تسجل لحظة الحياة فى التاريخ أكثر مما تسرد الواقعة الخارجة من التواريخ، فإن قصائد محمود درويش فى هذه المجموعة تبدو أقرب إلى الحفريات الشعرية فى أطوار الجسد

والروح ووعيهما، ومصائر المكان وصراعات الكائن فى ذلك، وتوتّر الكون والوجود فى الكون. وهى «أقرب» لأنها ليست بعيدة إلا بميزان عن الموزاييك الأرضى المعقد الذى يركّب مادة المشهد السفلية دون أن يريك حركة المخيّلة فى ترحالها الحر نحو المواطن العلوية للعلامة والاستعارة واللغة والموسيقى. وهنا، أكثر من أية مجموعة أخرى، يبتعد **محمود درويش** عن الكلمة بوصفها رمزاً أيقونياً مشحوناً، ليقترب من الكلمة بوصفها علامة مادة وحقل إشارة وتسجيل وإطلاق. وهو، فى أكثر من قصيدة، يقارب اللغة كتشكيل تبادلى شعرى/ كلامى متجانس دون أن يحجب عن العمارة الإيقاعية (السيمفونية، هنا بوجه خاص) حق الدخول فى شبكات متغايرة تقوم من جهة بما يشبه «تغريب» الموسيقى عن وقعها، و «نحت» التخطيط الصوتى الأعلى من مادة هارمونية خام تتجاذب وتتنابذ فى شروط ائتلاف حرّ لا يقيّده سوى نظام حريته ذاتها من جهة ثانية.

١ ـ خيار السيرة وجدل الذات المفردة

لماذا خيار السيرة؟ ماهى الاستراتيجيات (والقيود) التعبيرية التى يرتّبها هذا الخيار فى أى مشروع كبير له سيرورة جدلية خاصة فى التنامى والتكامل، وفى مشروع **محمود درويش** تحديداً؟ ولماذا الآن بالذات؟

فى مطلع حزيران (يونيو) من العام المنصرم، وخلال أمسية شعرية استثنائية **لمحمود درويش وسميح القاسم** أريد لها أن تسجّل مناسبة «رحيل» الفلسطينيين عن تونس إلى وطنهم، قال **محمود درويش** ما يلى:

«عمّا قليل يخرج الفلسطينيون من آخر الزيارة إلى أول العودة، من رحلات البحر إلى الخطوة الأولى على البرّ. يخرجون على خطى اليسار المرتدة إلى البيت الأول من رحيل المعنى والسلالة، إلى أقدم مدينة تأذن لهم للمرة الأولى فى تاريخ تجربتهم المعاصرة، بالتأمل الحر فى الدلالات، وبالمفاضلة بين جمالية الأسطورة وبين لبس الراهن، بين واقعية الحلم وبين عبثية الواقع. (...) نحن الآن مكشوفون وجهاً لوجه أمام شمس السؤال: هل تتسع أرض الحلم إلى ما تبقى فى ولنا من حلم، وهل فى وسع الحلم أن يحلم أكثر؟ فينا أكثر من أرض، وعلى الأرض أكثر من منفى، وفينا النازل من صورته التى ما زالت معلقة على الجدار وعلى التابوت. فكيف نتدرب على القطيعة المفاجئة؟ كيف نألف الحوار مع الآخر الذى هو أنا، هذه المرة؟ تلك أسئلة سنحيلها على قصائدنا القادمة، التى لن تنفصل عن بدايتها، كما لن تنفصل عن بحة الملح وعن حور الحور وأما الزبد فقد ذهب جفاء. وأما ما ينفع الناس فقد مكث فى أرض القصيدة».

وثمة أسباب عديدة تدعو إلى الجزم بأن الشاعر أحال هذه الأسئلة، وعشرات سواها إلى القصائد التى كانت آنذاك فى طور الكتابة، أى إلى قصائد مجموعته «لماذا تركت الحصان وحيداً»، وهو، بمعنى آخر، وفّى بما يشبه الوعد الموضوعى المتصل بحالة عامة من الانكشاف الفلسطينى «وجهاً لوجه أمام شمس السؤال»، والانكشاف الشخصى أمام الحوار (المتفرع بهذه الصيغة أو تلك عن قطيعة محتملة أو عن احتمالات لأكثر من حالة قطيعة واحدة) مع «الآخر» الذى هو الشاعر هذه المرة، ولكنه أكثر من ذلك لأن الشاعر هنا آخر متعدد، مركّب، معارض وتاريخى بدليل ما مكث فى أرض قصائده من مادة خام حول الماضى الذى يراد قطعه عن الراهن والقادم، ومادة «حلم خام» تزج هذا الماضى فى علاقاته الطبيعية مع حلقات وجوده فى الحاضر والمستقبل، وحلم يجاهد لكى يحلم أكثر ويقدر أكبر من أرض فيها أكثر من منفى وهو، ثالثاً، وعد وثيق الصلة بالتعاقد الثنائى المشار إليه أعلاه بين الشاعر ومشروعه الشعرى من جهة، والشاعر وحقوق قراءة الشعر من جهة ثانية.

خيار السيرة جزء من هذا الجدل المعقد لقصائد (وبالتالى لخيارات ثقافية وفكرية وجمالية كبرى) لن - وليس «لا» - تنفصل عن بداياتها. ويرتاب كاتب هذه السطور فى أن محمود درويش عرف من مرارة الفهم القاصر لعلاقته الملحمية بالأرض وتاريخ الأرض والذاكرة، فضلا عن هزال تأويل نصوصه فى ضوء ذلك كله، قدراً يكفيه لكى يضطر إلى شرح (نعم، شرَح!) موقفه من الماضى على الأقل (٣)، هو الذى أطل مراراً على ما يريد، ورأى ما يريد وما يريدنا أن نرى ونريد، وهو الذى أعلن عام ١٩٨٢ أن الشاعر افتضحت قصيدته تماما:

فى بيته بارودةٌ للصيدِ،
فى أضلاعه طيرٌ
وفى الأشجار عقمٌ مالحٌ.
لم يشهد الفصل الأخير من المدينةِ.
كل شىء واضحٌ منذ البدايةِ،
واضحٌ
أو واضحٌ
أو واضحٌ(٤).

وهو الذى أعطانا، فى عام ١٩٩٠، خمس عشرة رباعية رأى فيها ما يريد من الحقل والبحر والليل والروح والسلم والحرب والسجن والبرق والحب والموت والدم والمسرح العبثى والشعر والفجر والناس، وترك لنا أن ننسحب معه من الماضى (وبدرجة عالية يندر أن نجدها لديه، فى أطواره الشعرية منذ أواسط الثمانينيات) إلى استشراف شفيف لماهية الأشياء إذ نمارس تمارين استكشافها بصورة متحررة من ضغط تواريخها، ولكنه بعد الرباعيات عاد، وعدنا معه، إلى السطوح الأعمق من تاريخه وتاريخنا: إلى أبيه «المعلق فوق صبار البرارى من يديه» والذى يعلمه «كتاب الأرض من ألف إلى ياء»، ويجوب معه جغرافية أرض كنعان الأيائل والوعول وبعل وعناة والعنقاء؛ وإلى عناصر السنديان العتيق (كائنات وغابة وشبح ورمز وورق وأرملة وأغنية ومعجزة ولغة وقصة وذاكرة) مطروحة كما فى احتشادها المعقد بالتاريخ والجغرافيا، وكما نجوسها فى غابة تشهد عقد الهدنة مع المغول؛ وإلى جدل المنفى وقوته وضعفه وأحقابه وانفتاحه على مطلق محسوس قبل أن يكون ميتافيزيقيًا يعود من الأسطورة إلى المألوف، وإلى عناصر ذلك كله فى النشيد:

يا نشيدُ! خذِ العناصر كلّها
وأصعد بنا دهراً فدهراً
كى نرى من سيرة الإنسان ما سيعيدنا
من رحلة العبث الطويل إلى المكان . مكاننا،
واصعد بنا قمم الحراب لكى نطلّ على المدينةِ
أنت أدرى بالمكان وقوّة الأشياء فينا
أنت أدرى بالزمان ... (٥)

وهو الذى يبدأ اليوم مجموعته الأخيرة باستهلال فسيح نبيل يطل فيه كشرفة بيت على مشهد عريض تحتشد فيه شخوص هى علامات تاريخ لا يتاح له أن ينفرد مرة واحدة لكى يسجل وقائع الفرد والفردى؛ وأمكنة تشد الجغرافيا إلى علاقاتها البشرية الرمزية أو الملموسة الداخلة فى تجاور أشد كثافة من الرمز وشبح قادم من أحشاء هذه الصورة، يتدافع جسده وسط هذا الاحتشاد للتواريخ والعلامات والأمكنة التى حفرت من قبل (وقُيض لنا أن نتابع نوبات حفرها وتغايرها طيلة عقدين من مشروع شعرى فذ)، وتحفر اليوم فى ارتدادها إلى عناصرها البدئية الخام من الطفولة إلى ما وراء الطبيعة، ومن الملحمة إلى المستقبل، ومن التاريخ إلى تجدد المد والجزر فى صورة ذات زمن مفتوح تهرب إلى نفسها، ومن طبرية أبى الطيب المتنبى (وللمرء أن يلاحظ هنا هذا الاختيار الخاص لتجاور العلامة والشخص) إلى زيتونة زكريا والمفردات التى انقرضت فى «لسان العرب»، ومن الفرس والروم والسومريين إلى عقد فقيرة طاغور.. ومن الجسد الخائف إلى الخوف مما هو تال للرماد:

أطلّ على ما وراء الطبيعةِ:
ماذا سيحدث ... ماذا سيحدث بعد الرماد؟
أطلّ على جسدى خائفًا من بعيدْ...
أطلّ كشرفة بيت على ما أريدْ.
(ص ١٤)

المنجز الشعرى قبل «لماذا تركت الحصان وحيداً» لم ينفصل بالتالى عن

خيار السيرة واستراتيجيات التعبير

خيار السيرة ولا عن «البدايات» التى أشار إليها محمود درويش فى كلمته، حين وعد بإحالة الأسئلة على القصائد القادمة، مثلما على قصائد فى أرضها مكث - ويمكث - ما ينفع الناس. الأمثلة السابقة توقفت عند بعض أنماط العلاقة مع الماضى والإطلال على عناصره، ويمكن أيضًا ضرب عشرات الأمثلة التى تخطط لتطور العنصر الواحد إياه بين المجموعات السابقة والمجموعة الأخيرة. وللقارئ أن يعود إلى صورة الأب فى قصيدة «رب الأيائل يا أبى، ربها» (١٩٩٠)، وفى قصيدة «على حجر كنعانى فى البحر الميت» (١٩٩٢)، وقصيدة «أبد الصبار» من المجموعة الأخيرة (١٩٩٤ - ١٩٩٥) ثم إلى تفصيل محدد فى هذا الاسترجاع هو صورة الأب المقيد إلى شجرة الصبار (ومن حوله الجد والابن بدرجة ما).

وهى بدايات تعايشت فيها دينامية متواصلة من الاسترجاع المتعدد والتقابل الجدلى التالى: انبثاق الشخصية المفردة، كما تتجلى فى حضور السيرة والوعى السيرى، يعتمد على الاندغام التدريجى لفكرتين: التطور التاريخى الفعلى والعميق والعريض، وتقدّم الأنا المفرد كقيمة إنسانية. ولقد علمنا جيامباتيستا فيكو Vico أن الإطار الخارجى للحياة لايتقدم إلا فى سياقات الأقانيم المتراكمة (والتقليدية ربما) للوجود، تلك المتصلة مباشرة بسيرة الطفولة والصبا وأحقاب النشأة والاستقطابات المستقبلية لذلك كله، سواء فى الوعى بالوجود أم فى بذور وعى العبث والعدم. كذلك علمنا أن البدايات التى تكتنف هذه الأقانيم مادية من جانب أول (وهى ضمن هذا المعنى تشمل الولادة ومسقط الرأس والتكوين والتربية والمحطات الملموسة المعلنة من مساحة الذاكرة)، مثلما هى ميتافيزيقية وأسطورية وخلقية وإبداعية لأنها تلتقى أى احتمال لحيازة «بداية» جاهزة صافية، بالنظر إلى أن البدايات تخلق وترتهن بسياقات استرجاعها، وتتغاير على نحو راديكالى حين تمس المنطقة الفاصلة بين المصير الفردى والمصير الجمعى (ولسوف يقول محمود درويش: «من أين تأتينا النهاية؟ نحن أحفاد البداية لا نرى غير البداية»).

تلك دينامية تتحرك فى المجموعة الأخيرة على هيئة استراتيجية صلبة التكوين (قوامها هنا العناصر المادية فى السيرة: المكان، الولادة، الأب، الأم، الجد، إسماعيل، الغجرية، العدو، الغريب)، هى فى الآن ذاته نقطة انطلاق نحو شبكات رديفة متعاقبة ذات مرونة عالية من التفريغ والتقاطع بين الأسطورى والمتخيل، الشعرى والشعائرى، الزمنى والمطلق، والذهنى والمحسوس (والأمثلة عديدة، أكثر من أن تحصى: أنات، جلجامش، هيلين؛ السنونو، البوم، الغراب؛ الصبار، السنديان، الزيتونة؛ هابيل، جنكيز خان، أبو فراس الحمدانى، امرؤ القيس، بريخت...) هنا مثال كثيف فى محتواه، وفى تعدد عناصره، ونبرته التاريخية، وتمثيله لقسط كبير من الدينامية الثنائية:

لا ليلَ يكفينا لنحلم مرّتين. هناك باب

واحد لسمائنا. من أين تأتينا النهايةُ؟

نحن أحفاد البداية. لا نرى

غير البداية، فاتّحد بمهبّ ليلكَ كاهنًا

يعظ الفراغ بما يخلّفه الفراغ الآدميُّ

من الصدى الأبديّ حولك...

أنت متّهم بما فينا. وهذا أوّلُ

الدم من سلالتنا أمامكَ، فابتعدْ

عن دار قابيلَ الجديدةِ

مثلما ابتعد السرابُ

عن حبر ريشكَ يا غرابُ

(ص٥٥).

هذه الدينامية الدرويشية العريقة اكتسبت شخصية خاصة فى المجموعة الجديدة حين حولها الشاعر إلى انفتاح حر وغنائى على الأنا، وحين مال إلى الجزم (ربما للمرة الأولى الأكثر وضوحًا فى مجمل تجربته الحافلة، ومنذ عقدين على الأقل)، بأن عمليات مساءلة الذاكرة واسترجاعها ملحميًا وتاريخيًا لا تفتح ملفات الذات الفردية (والأنا فى أضيق نقاط اقترابها من النفس المفردة) فحسب، بل تفتحها لكى تغلقها أحيانًا، أو لكى تطلق حلقة لاحقة ثلاثية من تعاقب الفتح، والإغلاق، والسعى إلى الاكتشاف من جديد. وإذا كان قد واصل وفاءه للعلاقة بين المصيرين الفردى والعام، ودفع بالأول إلى الظل لصالح الثانى فى معظم النقلات الكبرى فى مشروعه الشعرى، فإنه اليوم قد بلغ الطور الموضوعى للتدرب والتدريب على قطيعة مقبلة محتملة (وصحية على

الأرجح) يكون فيها هو «الآخر» غير المنفصل عن تاريخ الأنا بوصفه أقرب التواريخ إليه في مساحته من أرض القطيعة، وأكثرها شرعية وصدقًا وثراء، وأشدها انطواء على ما يبقيه ديناميكيًا في الدينامية ذاتها، متحررًا من إسار وضغوطات وأحادية حاضر واضح يصفه هكذا دونما لبس أو مساومة:

ههنا حاضر لا يلامسه الأمسُ
(...)
ههنا حاضر
جالسٌ في خلاء الأواني يحدّقُ
في أثر العابرين على قصب النهر (...)
ههنا حاضرٌ
لا زمان لهُ، (...)
ههنا حاضرٌ
لا مكان لهُ، (...)
ههنا حاضرٌ
عابر، (...) (ص. ص. ٢٨ ـ ٣١).

وتاريخ الأنا، في السطوح الأعمق من الفكر الشعري وراء نصوص المجموعة، هو استدعاء متكرر لحالة من المواجهة العنيفة (الوجودية الميتافيزيقية تارة، والتسجيلية السردية طورًا) الناجمة عن انقسام الذات على نفسها ضمن شروط غامضة من عمليات التدمير والبناء وصنع أو استرداد الهوية بوصفها معطى إبستمولوجيًا وسيكولوجيًا ولغويًا في سلسلة من حلقات الوجود وتوتر الوجود. وثمة ما يبرر استرجاع نيتشه، في واحدة من أوائل مقالاته التأسيسية عن التراجيديا، الباحث في هذه الشروط الغامضة من الألم النبيل عن معنى ومسوغات الفن إجمالا، والشعر على وجه الخصوص: لا شيء سوى ولادة الفن العظيم يبرر هذا المشهد العجيب من بهجة الخارج ازاء تدمير الفرد، وعبقرية الفرد في استرجاع الذات من أنقاض خارج دمر ذواته حين سعى إلى التدمير.

«في يدي غيمة». القصيدة الثانية في المجموعة، تسجل التدشين الأول لذلك الانقسام حين تبدأ من ولادة الشاعر في مناخات اندماج العناصر الطبيعية والوجودية في صيغة علوية ومتسامية ولادنيوية، هي «مسألة لا تخصّ سوى الله»، وإن كان المكان الخارق معدًّا بموجبها لاستقبال مولد خارق لطفل يولد الآن و «صرخته في شقوق المكان». لكن خاتمة القصيدة تستعيد لقطة استهلالها مع التنويع الحاسم التالي:

أسرجوا الخيل،
لا يعرفون لماذا،
ولكنهم أسرجوا الخيل في السهلِ (ص١٩)
(...)
أسرجوا الخيلَ،
لا يعرفون لماذا،
ولكنهم أسرجوا الخيلَ
في آخر الليل، وانتظروا
شبحًا طالعًا من شقوق المكان... (ص٢٣)

وبضعة سطور شعرية (سابقة) تفصل هذا الشبح الطالع من شقوق المكان عن ذلك الذي أطل عليه الشاعر:

أطلّ كشرفة بيت على ما أريدْ
أطلّ على شبحي
قادمًا
من
بعيد (ص ١٥).

وبضعة سطور أخرى (لاحقة) تفصله عن ضمير الجماعة في «قرويون من غيرسوء» و«ليلة البوم»، قبل أن تفضي إلى الأب ـ أول العناصر في الشق الأول من دينامية البدايات ـ في قصائد «أبد الصبار» و«كم مرة ينتهي أمرنا» و«إلى آخري وإلى آخره»، وتغلق اندماج الوجود والولادة بأيقونات المكان، الباب الأول من المجموعة. تخطيط انتظام القصائد في الباب الثاني يعتمد منطقًا مختلفًا بالطبع، ولكنه يدشن المزيد الجديد من شروط انقسام الذات على نفسها، مبتدئًا من العنوان، «فضاء هابيل»، ومختتمًا آخر قصائد هذا الباب بارتداد إلى الولادة:

هنا ولدتُ ولم أولدْ
سيكمل ميلادي الحرونَ إذًا
هذا القطارُ
ويمشي حولي الشجرُ
(...)
مرّ القطار سريعًا
مرّ بي، وأنا
ما زلت أنتظرُ (ص. ص٦٤ ـ ٦٥).

هذه أمثلة من البابين الأول والثاني، تنبسط فيها الذات المفردة في سياق من المواجهة مع الخارج ووفرة عناصر من الخارج في آن معًا، ويتاح لنا أن نتابع

خيار السيرة واستراتيجيات التعبير

سلسلة الاحتمالات المدهشة لسيكولوجية شعرية ريعة تتعامل مع الوفرة بمصطلح ما تعنيه في مصطلح الطفولة من جملة صورية استعارية خام، وتستجمع شتات مادة تجيلية واعية، أو حلمية لا واعية، أو المزج المركب منهما معاً وعلى طريقة النحت الذي يبدأ من رؤية مجردة وينتهي في تحقق صلب.

ولكننا ندرك أن خيار الأنا كما يعتمده محمود درويش في «لماذا تركت الحصان وحيداً» ليس متحرراً البتة من شقاء الأنا الشاعرة، ومن النطق الغنائي بضمير المتكلم الغارق عميقاً في ضمير المخاطب (الذي بوسعنا الافتراض هنا بأنه أية ذات مفردة مخاطبة: القارئ، «الآخر» الثاني في المساحة المقابلة من أرض القطيعة، التاريخ، الاسترجاع أو بعض المسترجع...)، وحيث تكون وحشة الشاعر أشد مضاضة وتماهياً مع ألم عبقري يجتاز الفردي إلى نظير فردي، ويقاسمه عذاب تلمس المعنى. وستكون لنا وقفة مطولة حول ما يستتبعه هذا الخيار الغنائي من معادلات فنية (استعارية وموسيقية)، وخطابية (ميل المفردة الدرويشية إلى الانخراط في التشكيل الكلامي والعمارة الإيقاعية التي تدرج وتوظف الوسيط النثري)، وفكرية - أسلوبية (البناء الملحمي والأسطوري، وخيار السرد التقطيعي الأقرب إلى لغة الصورة السينمائية).

ويكفي هنا القول بأن خيار السيرة عند **محمود درويش** يذكرنا بما حلم به **أنتونين آرتو** ذات يوم: «شعر وراء الشعر»، حيث يجترح الشاعر سبيلا استثنائيا يتيح له أن «يكون في» قبل أن «يكون أمام» الاسترجاع الغريزي الكثيف لبدائل إدراك الواقع، وحيث يتفادى التماهي التام مع نسخة الأنا (وفي طور النفس الطفلة خصوصاً) دون أن يوقف حمية الجذور إلى الحفر العميق. وهذه عتبة أولى في أي شعر عظيم.

٢ - الغنائية الملحمية في حوار الـ «أنا/ الآخر»

ما الذي يستتبعه هذا الخيار، خيار الأنا كما يعتمده الشاعر في سياقات سيرية، من معادلات فنية بعد المعادلات الفكرية؟

ينبغي، في البدء، التشديد على نقطتين، أولاهما أن غنائية **محمود درويش** في هذه المجموعة، مثل معظم مجموعاته في العقد الأخير تنهض على شكل حواري من تقدم النفس في ميدان ينفتح على الذات ويفضي إلى الجهر الذاتي، الأمر الذي ينطوي على إقصاء «الآخر» القائم والمكرّس، لا لشيء سوى منح الذات حق بلوغ فارق النفس عن نفسها، الحق الكامن عميقاً في أي خيار غنائي أصيل. ولكن معادلة **محمود درويش** البارعة هي، هنا، تكييف محتوى «الآخر» وتوسيع نطاقه لكي يصبح ثلاثة: «آخر» الأنا الآدمي ذو القسمات الإنسانية، وآخر مكاني كوني لأنه لا يقايض الجغرافيا بالتاريخ أو العكس، وآخر زماني عابر للمؤقت والتسجيلي (٦). أمثلة هذه المعادلة تتجلى على نحو خاص في قصائد القسمين الثالث (فوضى على باب القيامة) والخامس (مطر فوق برج الكنيسة)، ولكن مقطعاً واحداً من قصيدة «سنونو التتار» يكاد يؤشر على المعادلة بأسرها في إيجاز بليغ وآسر:

أنا حلمي. كلما ضاقت الأرض وسّعتها

بجناح سنونوة واتسعت. أنا حلمي...

في الزحام امتلأت بمرآة نفسي وأسئلتي

عن كواكب تمشي على قدميّ من أحبّ...

وفي عزلتي طرق للحجيج إلى أورشليم (...) (ص٥٩).

ومفردة «الحلم» ومشتقاتها تتكرر ثلاث عشرة مرة في قصيدة من ٤٨ سطراً، في التوزيع التبادلي التالي: حلمت/ ولا يحلمون/ ولا يحلمون/ لنا حلم واحد/ أنا حلمي/ أنا حلمي/ فيا حلمي/ أخاف على حلمي/ أخاف على حلمي/ نصدق أحلامنا/ نطيّر أحلامنا/ لنا حلم/ أن نجد حلماً. وللقارئ أن يتابع العلاقات الضمائرية في هذا التوزيع التبادلي للمفردة، وأن يراقب على ضوء تغايراتها في القصيدة قدرة **محمود درويش** العالية على تنفيذ الشكل الحواري من علاقة النفس بالأطوار الثلاثة لـ «الآخر» المركب.

النقطة الثانية هي أن موقف **محمود درويش** في هذا الخيار الغنائي حداثي/ تاريخي، بمعنى أنه لا يستحدث برهة العصر ويجمّد ما وراءها من تاريخ، ولا يقفز إلى التاريخ السابق لهذه البرهة بحيث يختزل برهة العصر في استحداث

محمود درويش

ارتجاعى. إنه يكتب وهو مشبع بروح عصره وبالمتغيّرات الحادة والجذرية واليومية التى تتبادل سلسلة علاقات إنسانية وفكرية وجمالية (ولغوية أساسًا) مع النفس والمحيط، مع مصائر الذات والمصائر الجمعية الوطنية والكونية. إنه غير بعيد عن مساءلة دعوات «نهاية التاريخ» التى تعيد ترجيع هيجلية ساكنة تقنّنت بالإمبراطور وبالشكل الختامى الأقصى لانتصار وانكسار الدولة ـ الأمة»، وعن بدايات الماضى فى هذه النهايات الجبرية التى يراد لها أن تكون أنظمة دولية قسرية تعيد تركيب العالم وتوزيعه ومحاصصته على أساس مقولة ترجّع ـ للمفارقة ـ صدى العلاقة الهيجلية بين السيد والعبد (وللقارئ أن يلحظ هذه المساءلة العميقة فى قصائد «أرى شبحى قادمًا من بعيد» و«سنونو التتار» و«شهادة من برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية» و«خلاف غير لغوى مع امرئ القيس» و«عندما يبتعد» على سبيل الأمثلة. ولكنه أيضًا، وهو المنتمى إلى طراز رفيع الثقافة من الشعراء الإنسانيين، غير بعيد عن أقدار الأنا فى حلقة بدأها باسكال بسؤال عن ماهية هذه الـ «أنا» ليجيب عليه سارتر بعد ثلاثة قرون: «الإنسان هو ما يدركه عن نفسه»، خاتمًا العبارة الحاسمة بنقطة تعيدنا إلى السطر لولا أن صمويل بيكيت استبدل النقطة بثلاث علامات استفهام: «الآن أين؟ الآن من؟ الآن متى؟».

ونحن مع محمود درويش ننخرط فى هذا الـ «آن» المفتوحة على سيرتها، فى ثلاثة مستويات:

١ ـ مستوى سيرة المكان غير المنفصل عن الجغرافيا وعن امتداد التاريخ فيها. هذه، بمعنى آخر، رؤية حداثية بالغة العمق لمعنى علاقة الكائن بالحضور والزوال فى الزمان والمكان، تذكّرنا بما قصده شارل بودلير حين اعتبر أن الحداثة هى ملكة إدراكية تتيح للشاعر أن يرى المكان الحديث (باريس، على سبيل المثال) مشروعًا دائمًا لمكان بات قديمًا لتوه أو منذ أن حاز على صورته بالاعتماد على الاسترجاع الأسطورى والرمزى لمدن مثل نينوى وبابل وطروادة. مكان درويش لا يكف عن الظهور فى نقطة محددة من التاريخ، على حافة التاريخ المرسوم بالجغرافيا والرمز والأسطورة والحدث. وحيث تهرول الجهات إلى الهيولى، بين هاويتين، على مرأى من حاضر لا زمان له ولا مكان، فهو «يبدأ من جديد» على الدوام، ويتقادم أثناء تناميه وارتداده إلى بداياته. معظم قصائد المجموعة تعتمد هذه الاستراتيجية فى الاسترجاع، ولكن قصيدة «البئر» مثال متكامل يبدو شبه مكرّس لهذا اللقاء العاصف بين التاريخ والأبديّة (الموتى/ الأحياء، الماضى/ الحاضر المكسور)؛ الذات والجماعة (الاسم، الميم والواو السحيقة/ وحشة الأسلاف، الباقون حول البئر)؛ والمكان والأسطورة (مثلث، مصر، سوريا، بابل/ يوسف، جلجامش، إلهات الزراعة):

قد كنتُ أمشى حذو نفسى: كن قويًا

يا قرينى، وارفع الماضى كقرنَىْ ماعزٍ

بيديك، واجلس قرب بئرك. ربما التفتت

إليك أيائل الوادى.. ولاح الصوتُ

صوتك صورة حجرية لحاضر المكسور...

(...) كن حذرًا! هنا وضعَتْك

أمك قرب باب البئر، وانصرفت إلى تعويذة...

فاصنع بنفسك ما تشاء. صنعت وحدى ما

أشاء: كبرت ليلا فى الحكاية بين أضلاع

المثلث: مصر، سوريا، وبابل... (ص ص ٧٠ ـ ٧١).

٢ ـ مستوى سيرة مواقع المكان التى تبدو وكأنها تغادر العلامة الجغرافية ـ المكانية المحددة لتنقلب إلى محطات للجسد وعلامات للروح. إنها نتاج تصارع استرجاعى بين الوقائع والتفاصيل الطبوغرافية، وبين تداعياتها الحلمية (اللاواعية، ولكن الواعية فى أمثلة عديدة)، وإعادة إنشائها على هيئة شريط من الصور والتشكيلات التخييلية، ثم إعادة إنتاجها فى صيغة من السطوح الدلالية المتراكبة التى تجعل عكّا، على سبيل المثال، موقعًا فيزيائيًا ورمزيًا لعلامات كنعانية وآشورية وفارسية ورومانية وصليبية وفاطمية. فى قصيدة «أمشاط عاجية» يبدأ الاسترجاع من صور متتالية أخاذة أقرب إلى التقطيع السينمائى: انحدار الغيم الأزرق من القلعة

خيار السيرة واستراتيجيات التعبير

نحو الأزقة ← طيران الحرير وطيران الحمام ← مشى السماء فى بركة الماء على وجهها ← طيران السماء ← طيران الروح كعاملة النحل بين الأزقة ← البحر يأكل خبز عكا البحر يفرك خاتمها منذ خمسة آلاف عام ← ويرمى خده على خدها فى طقوس الزفاف الطويل الطويل. بعد ذلك تحضر القصيدة (أو هى على وجه الدقة تحضر وقد امتلكت حق القول: تقول القصيدة:/ فلننتظر/ ريثما تسقط النافذة/ فوق «ألبوم» هذا الدليل السياحى) من حيث لا نحتسب نحن فى هذا التشكيل التصويرى، ولكن من حيث يحتسب **محمود درويش** جيداً فى التخطيط المعمارى للقصيدة:

* مشهد تصويرى سردى كثيف لا ترد فيه ضمائر المتكلم سوى مرة واحدة (وروحى تطير..) ويمتد على ١١ سطراً؛

* رباعية غنائية تنوب فيها مفردة «القصيدة» عن ضمير المتكلم بالجمع بعد أن تولت زمام القول: فلننتظر؛

* مشهد تأملى استرجاعى يمتد على عشرة سطور، يتكرر فيه ضمير المتكلم فى كل سطر من السطور الأربعة الأولى، قبل أن ينسحب على حافة التاريخ، أمام الرؤيا المحسوسة وغير المجازية لموضوعات وصور التاريخ (مرآة صحن حساء، سيف، صقور، صوارى):

أعبر بين العصور كأنى أعبر بين الغرف

أرى فى محتويات الزمان الأليفة:

مرآة لبنت كنعان،

أمشاط شعر من العاج،

صحن الحساء الأشورى،

سيف المدافع عن نوم سيده الفارسى،

وقفز الصقور المفاجئ من علَم نحو آخر

فوق صوارى الأساطيل... (ص٨٣).

* رباعية غنائية تتقدم فيها الذات بقوة، غير منفصلة عن علاقة الأنا بحاضر محدد هو المتوفر، وبأمس تبدو مفاتيحه مفقودة، وبجدل امتلاكهما:

لو كان لى حاضر آخر

لامتلكت مفاتيح أمسى

ولو كان أمسى معى

لامتلكت غدى كله... (٨٤).

* مشهد تأملى استبطانى يمتد على ثمانية سطور تتكرر فيه ضمائر المتكلم خمس مرات، ويتناظر نسيجه الاستعارى العالى (نخلة تحمل البرج، أغنية تنقل الأدوات، وتصنع التراجيديا، خيال هو بائع جائع متجول فوق الغبار) مع التصوير المحسوس للرؤيا فى المشهد السابق، ويدخل فيه **يوليوس قيصر** كمحمول تاريخى يرتبط مع عكا أولاً (بحكم الوحدة العضوية للقصيدة) ومع بنت كنعان والآشوريين والفرس والأساطيل. لكن سيرة المكان هنا لا تنفك عن وظيفتها فى تسجيل سيرة الروح والذات حتى يكون محمولها التاريخى عريضاً ومفتوح الدلالات. محمود درويش يختم المقطع هكذا:

كأنىَ لا شأن لى بالذى سوف يحدث

لى فى احتفالات يوليوس قيصر... عما قليل! (ص٨٤).

والإشارات هنا عديدة ومدهشة:

ـ واضح أن ضمير المتكلم معنىّ تماماً بما سوف يحدث، وبجانبه التراجيدى تحديداً.

ـ ثمة علاقة طاردة وجاذبة فى الآن ذاته تنتظم مفردات «كأنى» و «لى» و«لى»، من جهة، و «لا شأن لى/ سوف يحدث لى» من جهة ثانية.

ـ التجاور بين مفردتى «احتفالات» و «القيصر» يفتح باب التأويل على مصراعيه ودونما تحديد لما يتداعى فى الذهن بصدد المفردتين على حدة أو فى اقترانهما معاً.

ـ احتفالات القيصر، من جهة ثانية، هى تلك التى حدثت على الدوام وكلما انتصرت الإمبراطورية، وهى التى تكررت على مرأى من بحر يأكل خبز عكا ويفرك خاتمها منذ خمسة آلاف عام، وهى ثالثاً (ولمن يشاء) تلك التى تحدث وستحدث فى «البيت الأبيض» الأمريكى أو أى بيت أبيض شبيه هنا وهناك (ولن ننتظر طويلا حتى نتبين حركية هذا التفصيل فى قصيدة «خلاف غير لغوى مع امرئ القيس» حيث ينشر الطواويس «مروحة اللون حول رسالة قيصر للتائبين»، وحيث «يطل الدخان من الوقت أبيض»).

* رباعية غنائية تبدو أشبه بفاصل موسيقى إنشادى ينهض على علاقة عشق ثنائية بين الـ «أنا» و «الحبيبة»، سرعان ما تتكشف عن سطوح أخرى تكاد تجعلنا نحيل الحبيبة إلى عكّا، ونتابع هبوطها مع الحبيب فى جرّة تاريخ واحدة: أنا والحبيبة نشرب/ ماء المسرة/ من غيمة واحدة/ ونهبط في جرة واحدة.

* مشهد حوارى داخلى أقرب إلى المونولوج، يتألف من عشرة سطور تتكرر فيه ضمائر المتكلم ثلاث عشرة مرّة، ولكنها تقترن خمس مرّات بأداة النفى «لا»، وثلاث مرّات بجملة واحدة هى «لا خرافة لى ها هنا، فترجّع صدى، وتعيد صياغة، علاقات الشرط والإثبات فى الرباعيات والمقاطع السابقة. المحمول التاريخى يتوزع على عناصر الأم وعكا وتحتمس (وهذا العنصر الثالث يحدث الصدمة والقطع المباغت عن السياق التاريخى فى النص)، ولكنه لا ينفصل البتة عن الذات التى تشخصه وتستدخله وترحل به.

* رباعية ختامية هى ذروة القصيدة، تختفى فيها ضمائر المتكلم بالمفرد وبالجمع للمرة الأولى والوحيدة فى القصيدة بأسرها. بديل هذا الغياب مدهش وحاسم بالطبع: نبوءة بصيغة المستقبل تردّنا إلى شريحة جديدة من الاسترجاع التاريخى بعد أن ربطت السطر الأول من القصيدة بالسطر الأخير منها (من القلعة انحدر الغيم أزرق/ نحو الأزقة سيرتفع الغيم أحمر فوق صفوف النخيل)، وتضعنا على أعتاب شرائح واحتمالات أخرى:

ستحدث أشياء أخرى

سيكذب هنرى على

قلاوون، بعد قليل

سيرتفع الغيم أحمر فوق صفوف النخيل ... (ص ٨٦).

٣ ـ مستوى اندماج السيرتين السابقتين (المكان الجغرافى ـ التاريخى، ومواقع المكان كعلامات للكائن وللذات) لصناعة صيغة ملحمية من السيرة الذاتية، تتحرك فى فضاء فريد وزمان فريد لكى ترتد على الدوام إلى القطب الصانع (الناطق بضمير المتكلم) وتردّه إلى ـ وفى ـ المكان والزمان ومناطق تقاطعهما. وهى صيغة ملحمية:

أ ـ لأن حوارية الأنا/ الآخر، التى يستقر عليها **محمود درويش** كخيار مركزى طاغ فى المجموعة، لا تنكمش البتة فى خطاب الجهر الذاتى المستوحد والأحادى (الصيغة التقليدية المأثورة فى الأنماط الغنائية، أو «المونادا» بلغة الإغريق والـ «سولو» بلغة الموسيقى)، بل تتبادل الحوار مع الآخر فى برهة درامية يتكشف فيها جوهر العلاقة و «الحكاية» وعلة وجود الكائن الناطق فى هذا الطور أو ذاك من استرجاعه لماضيه الذاتى فى ارتباطه أو تناقضه أو تماثله أو تغايره مع الماضى الآخر، حيث تتوزع المخاطبة على أى ضمير من سلسلة: أنت، أنت، أنتم، مثلما تتقاطع مع نظائر السلسلة فى صيغة الغائب: هو، هى، هم. فى قصيدة «قال المسافر للمسافر: لن تعود كما...» يعلن **محمود درويش**: أنسى من أكون لكى أكون/ جماعة فى واحد. ولكننا بعد سطور قليلة ندرك أنه لا ينسى ـ بقدر ما يتذكر بقوة! ـ أنه يكون الفرد لكى يكون المجموع:

أأنا أنا؟

أأنا هنالك... أم هنا؟

فى كل «أنت» أنا،

أنا أنت المخاطب، ليس منفى

أن أكونك. ليس منفى

أن تكون أناى أنت (...) ص ١١٣).

القصيدتان (الوحيدتان) اللتان تخرجان عن حوارية الأنا/ الآخر هما «خلاف ـ غير لغوى ـ مع امرئ القيس» المكتوبة بصيغة الـ نحن/ هم»، وقصيدة «عندما يبتعد» (٧) التى تعتمد صيغة الـ «نحن/ هو»، حيث يكون ضمير المتكلم بالجمع هو المعادل الموضوعى لغياب ضمير المتكلم المفرد بصورة تامة. وقارئ المجموعة يدرك مغزى هذين الاستثناءين، بمعنى دلالات الراهن واستيلاء وشائجه الجديدة ـ السحيقة وتوطيد الدائرة الملحمية على نحو خاص.

ب ـ لأن الحوارية ذاتها، الـ «أنا/ الآخر»، تقوم بتحويل سياقاتها الكونية أو الغنائية أو الذهنية أو الجمالية إلى سياقات محسوسة إلى «مشاعر ذات هيئة»، على حدّ تعبير ريلكه. وحيثما نمارس فى أعمق أعماقنا سلسلة تمييزات بين المشاعر والفكر، فإن فرادة الاندماج بين

خيار السيرة واستراتيجيات التعبير

الملحمى والغنائى تتدبر برهة درامية جوهرية لكى تنتظم علاقة خاصة بين السياقات، ولكى نجد البدائل (الاستعارية غالبًا) التى ليست شعورية صرفة ولا فكرية صرفة، ليست ذاتية خالصة ولا موضوعية ذهنية، بل إعادة خلق لأنساق دينامية من امتزاج ذلك كله، ولتجسيداته التى امتلكت هيئة الشعور. فى قصيدة «قافية من أجل المعلقات» تتحوّل اللغة إلى دالة على الولادة، وعلى الوجود المادى والحصانة الروحية، وعلى أواليات الدفاع عن التاريخ فى المكان والزمان والكتابة. ونحن نواصل تحويل اللغة إلى سياقات كونية وذهنية وجمالية وتاريخية وليدة عنها، كما فى الأمثلة التالية: «من لغتى ولدت/ أنا لغتى أنا/ هذه لغتى، أنا لغتى/ أنا ما قالت الكلمات/ أنا ما قلت للكلمات/ هذه لغتى قلائد من نجوم/ فلتنتصر لغتى على الدهر العدو، على سلالاتى، علىّ، على أبى، وعلى زوال لا يزول». والقصيدة تعلن البرهة الدرامية منذ السطر الأول: «مادلنى أحد علىّ، أنا الدليل، أنا الدليل/ إلىّ بين البحر والصحراء»، ثم تنخرط فى مزج التمييزات (التلقائية أو الفطرية) بين اللغة والوجود، بين الكلمات والولادة، وبين سبيل الجسد والذات («عالمى جسدى وما ملكت يداى/ أنا المسافر والسبيل») وسبيل الزمن الدائرى والماضى القادم (لينكسر الزمان الدائرى.../ ما أكثر الماضى يجىء غدًا»)، وبين الصحراء - المعلقة والنخيل - المعلقة والنجم - القافية الذروة القصوى فى هذه البرهة الدرامية هى ما يرد فى السطرين الأخيرين من صدمة مباغتة (النثر الإلهى) ترتد إلى الخلف بقوة وتكاد تغطى القصيدة بأسرها وتفتح السياقات السابقة على تصارع ذهنى ولغوى وجمالى فى المظهر، ولكنه استعارة فذّة لجوهر غنائى ملحمى من ارتطام الاسم والهوية بالدهر العدو وبدائله:

هذه لغتى ومعجزتى. عصا سحرى

حدائق بابلى ومسلتى، وهويّتى الأولى،

ومعدنى الصقيلُ

ومقدس العربى فى الصحراء،

يعبد ما يسيلُ

من القوافى كالنجوم على عباءته،

ويعبد ما يقولُ

لا بدّ من نثر إذًا،

لا بد من نثر إلهى لينتصر الرسولُ ... (ص١١٨).

ج - لأن توزيع موضوعات الأبواب فى المجموعة يأخذ شكل فسيفساء شعرية رفيعة تؤشر، بصورة شبه متساوية ولكنها متكافئة بالتأكيد، على محطات حياة الشاعر وأطوار وعيه مثلما تؤشر على حقول تقاطع تلك المحطات والأطوار بمحيطها الخارجى التاريخى والجغرافى والطبيعى، وهو جدل الزمان والمكان بمعنى آخر (ولسوف تكون لنا وقفة خاصة عند هذا التفصيل الثرى). ومنطق بناء هذه الفسيفساء يبدأ، غالبًا، من نقطة لقاء بين الشاعر والخارج (الحدث التاريخى، اسم العلم، المكان، العلامة الأسطورية...) يستدخلها الشاعر إلى نفسه وسطوح وجدانه الذاتى أولا، ثم يستولد عنها ما يشبه الرؤيا الكثيفة التى تحدس (غنائيًا، ولكن فكريًا وفلسفيًا أيضًا) خطوط التقاء الداخل بالخارج وكيف تعيد هذه الخطوط رسم هذا التفصيل أو ذاك من حياة الشاعر أو وعيه السيرى. فرادة محمود درويش فى هذا التمرين، وربما بصماته التى لا تتشابه مع أيّة بصمات أخرى، أنه يترك لهذا الحدس الملحمى حرية استكشاف الفارق بين حالة عيش وحالة وجود؛ بين شجن الوجود وأوالية الدفاع عن الوجود؛ بين أيقونات من بلّور المكان (عنوان الباب الأول) وفوضى على باب القيامة (عنوان الباب الثالث)؛ بين فضاء هابيل (الباب الثانى) وغرفة للكلام مع النفس (الباب الرابع)؛ وما إذا كان الفارق هو الشرط الإنسانى دون سواه، وهو المشهد المغلق على رقعة العيش وليس فضاء الوجود. وفى منحه هذه الحرية بسخاء، يعرف محمود درويش أنه لا يكتب حكاية، بل «الحكاية، بالضبط، الوحيدة الجديرة بامتلاك المعنى:

فقال لى: اكتبْ لتعرفها

وتعرف أين كنتَ، وأين أنتَ

وكيف جئتَ، ومن تكون غدًا،

(...)

فكتبت: من يكتب حكايته يرثْ

أرض الكلام، ويملك المعنى تماما! (ص ١١٢). ■

الهوامش

(١) رياض الريس للكتب والنشر، بيروت ـ لندن ١٩٩٥، ١٦٨ صفحة.

(٢) الفقرات السابقة نشرت على الغلاف الأخير للمجموعة.

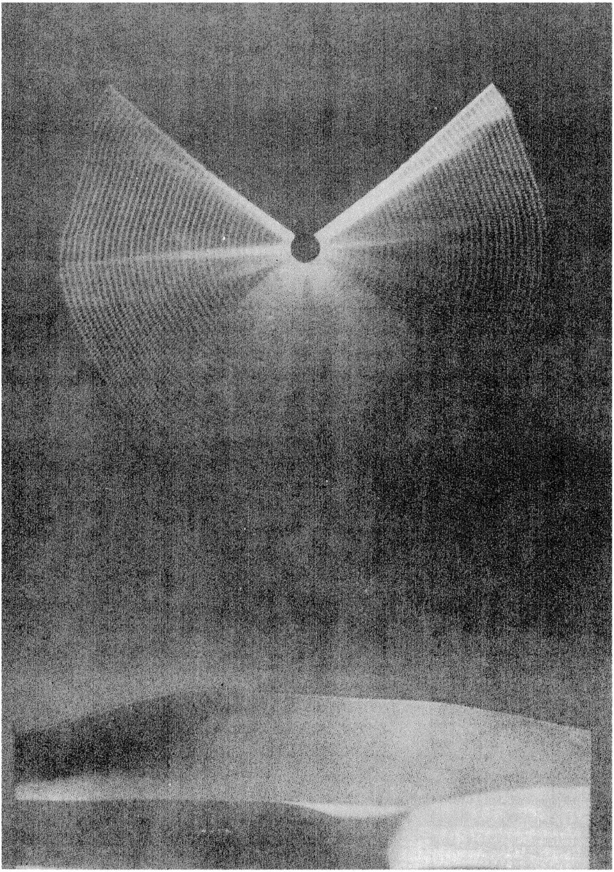
(٣) انظر، على سبيل المثال، ما قاله محمود درويش مؤخراً في «أبو ظبي»: «أنا دائماً مشغول بمشروع شعري ليس منفصلا عن الواقع وإنما يحاول أن يخلق مسافة بيني وبين الراهن، أي أنني لا أستطيع أن أتعامل مع الواقع الملموس من خلال نظرته الراهنة. فلا بد أن أقف على أرض أكثر صلابة هي أرض الماضي، لأنني أعتقد أن المرحلة الزمنية الوحيدة الصلبة هي الماضي. فالحاضر متذبذب ومتحرك ويلتج ما فيه في كل ساعة. (...) ومن هنا رأيت أن أرضي الباقية هي أرض الذاكرة، ذاكرة المكان والإنسان والشعب والتاريخ. لذلك رويت سيرتي الذاتية من خلال عمل شعري يصور مرحلة الطفولة». في «القدس العربي»، ١٩٩٤/١/٣١.

(٤) «مديح الظل العالي». دار العودة، بيروت، ١٩٨٣.

(٥) من قصيدة «مأساة النرجس، ملهاة الفضة»، والإشارات السابقة هي على التوالي إلى قصائد «رباعيات»، و«ربَّ الأيائل يا أبي، ربّها»، و«هدنة مع المغول أمام السنديان»، من مجموعة «أرى ما أريد»، توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩٠.

(٦) انظر تقديمنا لبعض قصائد المجموعة في «الكاتبة»، العدد ١١ـ ١٢، ١٩٩٤، و«القدس العربي»، ١٩٩٤/١١/٨.

(٧) لمحمود درويش حكمته في اختتام المجموعة بهذه القصيدة. بالمقابل يرى هذه السطور، استناداً إلى منطق ترتيب المجموعة ومنطق علاقات ضمير المتكلم بالضمائر الخارجية، أن قصيدة «متتاليات لزمن آخر» هي الأجدر باختتام المجموعة، نظراً لانفتاحها الكوني العريض على زمن وحلم وذاكرة الذات، وتسجيلها الإنقسام الحاسم: أرى نفسي تنشق إلى اثنين: / أنا، / واسمي...



لوحة للفنان هاينز ماك ـ ألمانيا



الحداثة فى شعر محمود درويش

رمضان بسطاويسى محمد

ق تعددت دلالات ومفاهيم مصطلح الحداثة فى الكتابات العربية(١)، وتحليل هذه الكتابات يكشف عن رؤى متعددة للحداثة، ويفصح عن الخلفية الإبستمولوجية الكامنة وراء الصورة التى يتجلى بها، ويصلح هذا الموضوع - الحداثة فى الكتابات العربية - لكى يكون مدخلا لتحليل الخطاب العربى الراهن فى صورته الممكنة، وتأرجحه بين الترديد والنقد، بين التبعية والإبداع(٢)، لاسيما بعد توفر هذا الكم المتزايد من الكتابات حول الحداثة وما بعد الحداثة فى جانبها النظرى والتطبيقى، التى تعود إلى أطر مرجعية تكاد تكون واحدة فى تحليلها اللغوى والفكرى. فبعضهم يرى أن إشكالية الحداثة قديمة فى التراث العربى، لأنها وضعية فكرية تميز المنعطفات الكبرى فى تاريخ الثقافات، فهى ترتبط بتزعزع صورة العالم فى وعى الناس ضمن إطار حضارة ما، كنتيجة لتطور المعارف وأدواتها، وأنماط الإنتاج ومجمل العلاقات، وماقد يفضى إليه ذلك من تبدل القيم الجمالية والتشكيلية للشعر العربى، وما يرتبط بهذا التبدل من ردود أفعال مضادة..(٣). وهذه الصورة نجدها فى المعاجم العربية والغربية التى تعرف الحداثة: هى ما يتعارض مع القديم والمألوف، وهى فى المجال الإبداعى: الكتابة من غير نمط مسبق، ومن غير نموذج تمليه الحياة الجماعية، وهذا الاتجاه فى الحداثة يؤيد موقفه من خلال شعر أبى تمام وأبى نواس، وبشار بن برد، والمتنبى وأبى العلاء المعرى ويؤصله نقديًا من خلال (**ابن جنى**)، و**عبدالقاهر الجرجانى** وغيرهما من نقاد الشعر العربى والمعاصر.. وهناك اتجاه آخر يرتبط باللحظة الراهنة التى تمر بها الذات العربية من تصدع وانشطار(٤)، وتحاول الاستفادة من التجربة الغربية فى هذا، وبالطبع لا يمكن هنا تحليل صور الحداثة فى الخطاب الشعرى، لا سيما أن هنالك مفارقة بين الوعى بالكتابة الحداثية، وممارسة الكتابة التى تطرح مفهومًا آخر للحداثة، هذا المفارقة بين الوعى والسلوك، هى بُعد أنطولوچى لا يمكن تجاوزه، لأن وعى الشاعر يمثل إمكانية مفتوحة ومستقبلية، بينما الكتابة هى الإمكانية المتحققة بالفعل، وبلغة الفلسفة أن الوعى يمثل الوجود بالقوة، أى الإمكانية التى لم تتحقق بعد، والكتابة الشعرية هى الوجود بالفعل الذى يجسد الصياغة الممكنة لمشروع الحداثة.

وتناول موضوع الحداثة عند **محمود درويش** (الذى أصدر ديوانه الأول: أوراق الزيتون ١٩٦٤، حتى آخر قصائده المنشورة بجريدة الحياة اللندنية فى الأحد ٤ ديسمبر ١٩٩٤)، هو عمل صعب نظرًا لامتداد الفترة التى مارس الشاعر الكتابة

خلالها، وواكب بحسه الشعرى هموم الكتابة، دون أن يصرح لنا بوعى قصدى للكتابة على النحو الذى فعله **أدونيس**، الذى واكب نصه الشعرى نصه النقدى والجمالى، وأحياناً ما كان يسبق الوعى سلوكه الكتابى.. ولكن **محمود درويش** نادراً ما يعلن عن همومه النظرية وتأملاته النصية بشأن ممارسة الكتابة. والأرجح أنه يفعل هذا عن عمد، لكيلا تحال تجربته الشعرية إلى وعيّه، ويترك للقارئ كمنتج للنص، وليس مستهلكاً له حرية اكتشاف هذا النص، ولكن فى كتاب الرسائل المتبادلة بين **محمود درويش وسميح القاسم**[٥] نجد إشارات مهمة حول الشعر ووظيفته، تنبئ هذه الإشارات بمخاض لدى الشاعر حول مفهوم الكتابة الشعرية ذاتها، حيث يرى أن سؤال الحياة والموت المهيمن على الذات العربية هو سؤال الوجود، الذى يصوغ شكله المادى والإلوهى، هو أهم من السؤال الأخلاقى عن دور الشعر والشاعر فى زمن يسود فيه الموت، وشحيحة هى الحياة.. ونجد هذا أيضاً فى كتابه «**ذاكرة للنسيان**»، حيث يلمح إلى مصطلح الكتابة الجديدة، بوصفه ضرورة فى المرحلة الراهنة ضد الشعر التقليدى الذى يريد أن يعادل القصيدة بقوة الغارة الجوية، ولهذا فإن درويش يتحول من دراسة وظيفة الشعر إلى نوعيته، فليست المشكلة هى أن تكتب قصيدة، ولكن المشكلة هى أى شعر نكتب، والكتابة الجديدة لديه هى التى تجسد الإحساس بالخلل بين الوعى السائد والواقع النوعى، ولهذا فإن الواقع العينى ليس فى حاجة إلى الشعر التقليدى الذى يصف لنا ما يحدث ويحرض الجنود على القتال[٦].

وتبدأ الحداثة الشعرية لدى **محمود درويش** كمشروع جمالى منذ قصيدته «أحمد الزعتر»، حيث بدأت قصائده تعطى ملامح لم تكن موجودة لديه من قبل، وبدأ الشعر لديه تحولا عن «ماذا» إلى «كيف»[٧]، أصبح الشعر مرتبطاً لديه بسؤال الوجود، وأصبحت الكتابة فعلا أنطولوجيا لإعادة صياغة وضعية ذات الشاعر فى زمانها. وأصبح نصه يمتد إلى فضاء أبعد من هموم اللحظة الراهنة، وامتدت هذه الكتابة إلى أعماله اللاحقة حتى قصائده الأخيرة: «متتاليات لزمن آخر» حيث يقول:

كان يوماً مسرعاً. أنصت للماء
الذى يأخذه للماضى ويمضى
مسرعاً،
تحت،
أرى نفسى تنشق إلى اثنين:
أنا
واسمى[٨].

ونجد هذا أيضاً فى قصيدة (فى يدى غيمة)، وقصيدة (البئر) حيث يقول:

أختار يوماً غائماً لأمر بالبئر
القديمة. ربما
امتلأت سماء.
ربما فاضت عن المعنى وعن
أمثولة الراعى. سأشرب حفنة
من مائها.
وأقول للموتى حواليها:
سلاماً أيها الباقون... [٩].

فهذه الشواهد من شعره تتواصل مع قصائده فى (مزامير) و(أحبك أو لا أحبك) و(تلك صورتها وهذا انتحار العاشق) فى كشف معنى الحداثة لديه التى تشير إلى أن السؤال المحورى الذى ينبغى أن تقدمه «الكتابة» هو سؤال الهوية، ويشترك **محمود درويش** مع غيره من الشعراء الغرب المعاصرين فى إثارة هذا السؤال، لكن خصوصيته فى طرح هذا السؤال تظهر لنا واضحة حين تكشف الكتابة عن التصدع العميق داخل الأنا، وهو التصدع الذى يميز الهوية بالتأزم والحركة والتغير:

(طوبى لمن يذكر اسمه الأصلى
بلا أخطاء)
(وأوقفونى عن الكلام
لكى أصف نفسى)
(أنا ضد العلاقة، والبداية

والنهاية، ضد أسمائى

أنا المتكلم الغائب

يغيب)(١٠).

وهذه الأمثلة توضح امتداد سؤال الهوية، بوصفه سؤال الحداثة لديه، فالتصدع الذى أصاب الذات العربية، مركب ومتشابك وذو مستويات عديدة، بعضها عبر عنه الشاعر بشكل مباشر، وبعضها الآخر عبر عنه بأشكال أكثر تعقيداً وغموضاً كما فى قصائده الأخيرة، وإذا تتبعنا نصوصه سنجد أن (الأنا) التى تتناثر فى الضمائر، تبدو فى صورة شخصيات متأزمة، وممزقة بين عوالم متباينة، وملتبسة بين الحكمة والجنون، بين الإلهى والإنسانى، وبين القداسة والسقوط، بين الانتماء والاغتراب والتشيؤ والاستلاب.. ويستعين الشاعر بآليات جديدة مثل الصورة الإنسانية، أو القناع الذى يرتديه الشاعر مثل صورة **عبدالله**، وسرحان(١١)، ومنها ما يقوم بوظيفة الرمز الأسطورى مثل البنفسج الذى ينقل لنا صراعات الذات، وسرد الراوى لما يحدث لعبدالله، وسرحان، وينتقل الشاعر دوماً من مفردات الواقع اليومى إلى عالم القصيدة ليخلق منها علاقات نصيّة تكسبها منزلة الرمز.. وتكشف نصوص **محمود درويش** عن هذا التصدع سواء على مستوى علاقة «الأنا» بذاتها، وبإطارها الثقافى، حيث ينتقل من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب فيحيل ذاته إلى موضوع متخارج عنه ويخاطبه فى صورة القرين:

قد كنت أمشى حذو نفسى: كن قوياً

يا قرينى، وارفع الماضى

كقرنى ماعز

بيديك واجلس قرب بئرك.. ربما التفتت

إليك أيائل الوادى..ولاح الصوت..

صوتك صورة حجرية للواقع المكسور..

لم أكمل زيارتى القصيرة بعدُ للنسيان..(١٢).

ويكشف هذا التصدع والانشطار الذاتى عن نفسه فى بناء الجملة الشعرية لديه، وبناء المشهد من خلال الصورة والرمز، فالأم لديه تشير إلى الوطن، والأب يرمز للعالم التقليدى المقدس، الذى تصارعه ذات الشاعر، وتحاول تأسيس العالم الإنسانى، وينتقل **درويش** من جمالية الغناء للفعل اليومى إلى جمالية الاختلاف والحركة والصيرورة.

إن الحداثة بهذا المعنى لدى **درويش** هى حركة إبداع تواكب الحياة فى تغيرها الدائم، وهى ليست صورة ثابتة، وإنما لكل مرحلة حداثتها النوعية، أو قل لكل لحظة، لأنه حين يطرأ تغيير على الحياة التى نحياها، وتؤدى إلى تغيير نظرتنا إلى الوجود، فإن الشعر يواكب هذا التغير بصورة لا تتوقف عند الأشكال، وإنما تحول الكتابة إلى تجربة كيانية تتجاوز الشكل، تنجز ما وراء الكتابة، وذلك بطرائق تخرج عن المألوف والسلفى(١٣). ولعل ما يقدمه **محمود درويش** فى نصه الشعرى يقدم صيغة نموذجية للخطاب الثقافى للإبداع فى محاولته مكابدة ما يحدث على أرض الواقع، دون صراخ أو انتقال، وإنما مكابدة وجودية تهدف إلى تحديث الحياة وتوحدها مع تجربة الكتابة.. ولهذا ينتقل **محمود درويش** من مرحلة الرؤيا/ الأيديولوجيا وهى مرحلة ما قبل (أحمد الزعتر) إلى مرحلة التخييل، حيث تكون الذات فى صيرورة تكوين دائمة، قلقة، ومتوترة، وانتقال من الدلالة إلى عالم المعنى الشعرى المتعدد، فالدلالة كانت تشير لديه إلى معنى واحد، تتحول إلى إيماءة وإيحاء يشارك القارئ فى قراءة الحالة وإنتاج المعنى الشعرى المتعدد، وأصبح التفكيك البنائى تعبيرا عن تناثر الزمن والذات، ويعبر عن نفسه فى اللغة والشكل ورؤيا الوجود، التى تحاول تجاوز ما هو مرئى إلى اللا مرئى، وإلى التناثر...

وبتأمل تجربة الحداثة لدى **محمود درويش** نجد أنها ترتكز إلى اللغة، التى تتغير علاقته بها عبر المرحلتين اللتين أشرنا إليهما، فاللغة أصبحت لديه مختزلة، وتستهدف دائما تكثيف الأسماء والأفعال والضمائر فى نص يوجد مساحات خالية تترك الحرية للقارئ فى بناء المعنى أو المشهد، مما جعل للغة وظيفة جمالية مختلفة عن البوح والغناء، وأصبحت لغة متفجرة تتبادل الأماكن بين الذى يقال والمسكوت عنه بين الحركة والثبات، بين الذات والموضوع.

فاللغة هى مقر الوجود لدى **محمود درويش** على حد تعبير الفليسوف الألمانى مارتن هيدجر(١٤). فبناء اللغة فى الشعر هوعملية بناء لذات الانسان، وتأسيس لنوع الوجود الذى يريد أن يحياه. ولهذا لا يلجأ **محمود درويش**

الحداثة فى شعر محمود درويش

إلى استعمال اللغة الوصفية، وإنما يقوم بتمثل Representation الأشياء تمثلا محايثًا Immence ويدع اللغة تكشف لنا عن جوانب خفية ومضمرة، كما هو واضح لنا فى الشواهد السابقة، وهذا جعله يعود لتسمية الأشياء مجدداً، أى باستحضار الذات الكاتبة وزمانها فى النص، وبهذا تكون العلاقة بين الشاعر واللغة علاقة مركبة، لأنه يعيد صياغة واكتشاف العناصر: الماء - الهواء - التراب - النار، ويكتشف العلاقات بينها وبين مفردات الكون واللحظة، مما يخلق لديه تفاعلا إيجابيًا بينه وبين العالم، فيعيد تسميته وفق منظور خاص يجمع بين الجمالى والوجود.. ولهذا يقول الشاعر فى قصيدة «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق»:

وأريد أن أتقمص الأشياء

قد كذب المساء عليه، أشهد أننى غطيته بالصمت

قرب البحر

أشهد أننى ودّعته بين الندى والانتحار

ودرويش يستخدم اللغة استخداماً خاصًا يقوم على حضور اللغة أنطولوجياً، وهذا ما يعبر عنه بالتكرار فى قصيدة (أحمد الزعتر)، و(تلك صورتها وهذا انتحار العاشق)، فالتكرار يترابط فى خلق عالم خاص، ليتكرر فيه البيت كاملا، أو يتغير فيه لفظة مثل:

وأصدّق الراوى

وأكذّب الراوى

...

وأراد أن يُلغى الوطن

وأراد أن يجد الوطن

فالتكرار يرتبط لديه بالحذف والإضافة، بالإضافة للتكرار التام للبيت نفسه، بحيث يخلق إيقاعًا يمثل وحدات النص وحركيته، بحيث إن دلالة كل بيت يتكرر تتغير حين يتغير موضعها من النص. وإلى جانب التكرار نجد خصيصة السرد التى جعلت الشاعر ينتقل من الغنائية إلى الدرامية، حيث يتحول النص إلى بناء مركب، تحضر فيه مفردات العالم تخاطب الشاعر، وأحياناً ما تتداخل فى ذاته الكونية، لتتحول إلى مناجاة عن صيغة للوجود تتجاور فيها الأشياء وتبرز التعارض، وتحتضن الاختلاف..

والأرض تبدأ من يديه

وكان ضد الأرض..

فى مرحلته الأولى كان الجدل الشعرى لديه يسعى للوحدة، وينفى الاختلاف من استجماع الكيان الذاتى فى مواجهة المصير، لكن كانت هناك إرهاصات لهذا التنامى نجده فى قصيدة ريتا: **بين ريتا وعيونى بندقية**، فالتحول لم يتم لديه دفعة واحدة وإنما تنامى بشكل داخلى عبر قصائده، ولهذا فإن الشاعر فى استخدامه الخاص للغة، لم يتخل عن بعض الآليات، رغم استحداثه لآليات جديدة..

والحداثة عند **درويش** ليست وعيًا نظريًا كما هو الحال عند **أدونيس ويوسف الخال**، وإنما هى مختبر شعرى، وهى خلق للغة الشعرية التى تعانق اللحظة التاريخية التى تعيد ترتيب أوليات الذات والواقع على نحو جديد تمليه إلحاحات اللحظة الراهنة، وتفصح عن اشتباك الذات فى علاقاتها الكونية.. والحداثة عند **درويش** هى مشروع للتقدم من العبودية إلى الحرية، من مقاومة السلطة الظاهرة (الاستعمار) إلى السلطة الخفية المغروسة فى ثنايا الوعى، وهى سلطة النصوص التى يحتمى بها الشاعر التقليدى، ويحجب التجربة عنه من خلالها... ولهذا فإن التجربة التى يلجأ إليها الشاعر الاختبار فروضه المتسلطة التى تتسرب إلى وعيه، هى وحدها آلية الحداثة، التى يتعانق فيها الفردى مع الكونى فى صيغة تتداخل فيها صراعات الذات الداخلية مع صراعات العالم الخارجية.. والتجربة/الكتابة هى الوسيلة الوحيدة لقراءة الذات قراءة فاعلة تهدف إلى إعادة بناء الذات فى زمن يشتد فيه حضور الأشياء وموت الإنسان...

إن الحداثة لدى **محمود درويش** ليست واحدة، فلم يستقر على صيغة مطمئنة، وإنما تحول مستمر من الفردى إلى الجماعى إلى الكونى، وينتقل من الرمز إلى الأسطورة، إلى الشىء الذى يضفى عليه بعداً مقدّمًا... ولعل تمايز **درويش** فى هذا هو عدم الولع بالتصريحات النظرية التى تجعله يستقر إلى شكل ما لأنه ضد أى صيغة تجمد ماءه المتماوج دومًا مع هزات الواقع وانفعالات الإنسان الوجدانية.. لا يسعى إلى تقليد الصيغ الجاهزة فى الآخر، لأن شروط هذه الصيغ ليست موجودة لدينا، فلا تزال الحداثة مشروعًا جماليًا، ولم تتحول بعد إلى مشروع سياسى

محمـــود درويـــش

واجتماعي، ولهذا فإن حضور الجسد في أعمال **درويش** بوصفه الجسر الذي تقوم عليه الحداثة، من منظوره الخاص، لأن صورة الجسد لديه هي الكيان العضوي الذي يربطه بالأرض، وبالكون/ السماء، وهذا الجسد يحدث لديه فضاء، يجعله (داخل) العالم، بكل ما فيه من متناقضات، وهذا الجسد/ المكان الخاص، هو الذي يخلق علاقة مع العالم فتنشأ مناطق معتمة ومنيرة ومليئة بالظلال، ويجوس الشاعر خلالها فينقل إلينا دواماته المثيرة، وزمنه المفقود، وإرثه الطويل، وأساطيره المعاصرة (عبدالله، علي، سرحان)، وهذا التوتر ينتقل عبر امتداد الجسد في الشجر والماء والزنابق، والأرض، وعمر الجسد هو زمان الالتقاء بين الزمان الكوني، والزمان الخاص.. ولهذا يقول عن (أحمد الزعتر):

- لا تسرقوه من السنونو.

- لا تسرقوه من الأبد.

- فهو الخريطة والجسد.

- فهو البنفسج في قذيفة.

- سيجرفنا زحام الموت فاذهب في الزحام.

- واذهب إلى دمك المهيأ لانتشارك،

- واذهب إلى دمي الموحد في حصارك.

ويقول في قصيدة: ضباب على المرآة:

نعرف الآن جميع الأمكنة

نقتفي آثار موتانا

ولا نسمعهم

ونزيح الأزمنة

عن سرير الليلة الأولى، وآه...

والشاعر هنا يمارس عملية المحو بوصفها آلية من آليات الكتابة في مقابل المحو اليومي، الذي يلقاه الإنسان العربي، فيعتمد على بنية الحذف التي تجعل القارئ يكمل ما حذفه الشاعر، ويخلق لديه نصّية مختلفة عن الدلالة المتداولة للغة، مما يجعل لكلماته حضوراً خاصاً، تنتقل في شفافية إلى مناطق خفية من الإنسان، وتكاد تتوحد بالموسيقى التي تحرك المشاعر، ولا تستنطق الجاهز.. ونجد هذا واضحاً في النص التالي حين يتسرب المعنى دون أن يمر بالدلالة المتداولة:

لي وجه يحاول أن يراني

سجان! يا سجان

لي وجه أحاول أن أراه

لكنهم عادوا إلى يافا ولم أذهب

بيني وبينك «نحن»

فلنذهب ليلغينا ويتحد الوداع

فالمحو هنا ليس له قاعدة جاهزة، وإنما يتخذ مسارات مجهولة، حيث تتعدد الأصوات الداخلية، وتجيب على الصوت الغائب/ الحاضر في تركيبه تحذف ما هو مخبر عنه قبل السجان في النص السابق، وما هو غير مخبر عنه مثل الآخر، أو الحذف الملتبس(١٥). وأهم ما يميز حداثة **محمود درويش** هو حواره المستمر مع النص الغائب، الذي يتداخل مع نص الشاعر، والنص الغائب الذي يشتد حضوره بشكل مضمر هو الخطاب السياسي، وقد قام الشاعر بتحويل هذا النص إلى صوره الممكنة في الواقع اليومي للشعب الفلسطيني مما جعل الحوار مركباً بين نصوص تجسد الصور العديدة للذات مع نصوص عديدة غائبة.. متفرعة عن هذا الخطاب السياسي، ولعل هذا الملمح الذي يبرز خصوصيته **درويش** وسط خطابات الحداثة الشعرية للإبداع العربي، وهذا ما نجده كما يقول محمد بنيس في تحويل النصين الغائبين لأحمد الزعتر، فأحمد هو أحد أسماء نبي الإسلام، (ص) وثانيهما الزعتر اسم المخيم الفلسطيني في بيروت، والربط بين الاسمين هو تحويل لهذين النصين من بعديهما الواقعي والتاريخي إلى امتدادهما كأسطورة تشكل الوعي المعاصر. (انظر تفصيل للخطابات الغائبة لدى درويش دراسة بنيس صفحات ١٩٥ - ١٩٦ - ١٩٧).

يمكن الاستطراد في تحليل العالم الشعري عند درويش إلى ما لا نهاية، لأن هذا هو الذي يجسد مفهوم الحداثة لديه، وهي حداثة تتجاور مع حداثة الشعر العربي المعاصر بحيث تكون لوحة متعددة الألوان، ورغم تعارضها، فإن صيغة التعارض هي ما تؤدي إلى إثبات المتجاور معه، وليس نفيه.. ولهذا فإن الحديث عن خصوصيته لحداثة **درويش** أو حداثاته، ليس نفياً لحداثة **أدونيس**، أو **يوسف الخال** أو **السياب** أو **صلاح عبدالصبور**، وإنما تأكيد للطابع النوعي لأعمال **درويش** الذي تحمله تجربته ومأزقه الفلسطيني.. فالتصدع الكياني

الذى عبر عنه درويش يتداخل فيه المستوى الاجتماعى والثقافى، وهذا ما نجده فى تحاوره مع النصوص الغائبة فى نصه الشعرى، وعلى مستوى الأزمة الذاتية التى عبرت عن نفسها فى اختلال العلاقة مع الصورة أو الجذور، أو بين الجسد والنص، إنها سيرة الأنا التى تحاول إسقاط نماذج السلطة، وهى تعيد بناء ذاتها، مما أدى إلى نزع الأسطورية والهالة عن المقدسات، وأصبحت حلم الحرية (أسطورة) مرتبطة بالشروط الإنسانية والاجتماعية.

إن محمود درويش حوّل الواقع اليومى إلى أسطورة، من خلال التركيز على تفاصيله وجزئياته، بهدف زعزعة السلطة التى تكرسه، وأصبحت الواقعية فى شعره هى الجنوح نحو تصوير ماخفى من الواقع، وإزاحة الهالة عن الاعتيادى والمجرد والجاهز..

إن الحداثة لديه هى تحول معرفى للسؤال عن نوع الوجود الذى نحياه، والكتابة لديه هى نوع من معاناة التمزق والانشطار بين الأزمنة التى لا يربطها سوى وجود جسد واحد يدخل فى علاقات مركبة وعضوية مع مفردات الكون.. هى حداثة لا تتخلى عن غياب الجماهير فى الخطاب السياسى، ولا تتخلى عن التاريخ والسياسة ويمكن أن تكون بداية لحداثة سياسة واجتماعية.. وهى حداثة لا ترى فى نفسها أفقًا معيارياً، وإنما توصيف لسيرة الذات، وهى تنكشف لنفسها.. ■

الهوامش:

١ – من الدراسات العربية عن الحداثة: دراسات محمد برادة، خالدة سعيد، كمال أبو ديب، محمد بنيس، محمد مصطفى بدوى، محمد عابد الجابرى، جابر عصفور، هدى وصفى أدونيس. انظر المجلد الرابع العدد الثالث والرابع من مجلة فصول القاهرية ١٩٨٤.

٢ – رمضان بسطاويسى محمد: الحداثة والجسد: الخطاب العربى للحداثة، القاهرة، مجلة الإنسان والتطور، أبريل ١٩٩٤. ص٧.

٣ – خالدة سعيده: الحداثة أو عقدة جلجامش: مجلة شهادات وقضايا، دار عيبال– قبرص العدد الثالث شتاء ١٩٩١ ص٥٤.

٤ – أدونيس: سياسة الشعر، دار الآداب بيروت ١٩٨٥ ص ١٧٢.

٥ – محمود درويش: الرسائل المتبادلة بين محمود درويش وسميح القاسم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٠.

٦ – محمود درويش: ذاكرة للنسيان. دار توبقال للنشر، دار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٤٦ – ٤٧.

٧ – إن محمود درويش يقصد من هذا الانتقال من سؤال ماذا نكتب إلى كيف نكتب، فالكيفية كاستراتيجية للكتابة هى ما يشغله وليس القصيدة التى يكون لها فعل الغارة الجوية.

٨ – جريدة الحياة اللندنية، ثلاث قصائد لمحمود درويش ٤ ديسمبر ١٩٩٤، الملحق الأدبى (آفاق) الصفحة الأولى منه.

٩ – المرجع السابق.

١٠ – محمود درويش – الأعمال الكاملة، طبعة تاسعة، دار العودة، بيروت ١٩٨١ ص٥٦٠.

١٢– قصيدة البئر، الحياة اللندنية، ٤ ديسمبر١٩٩٤.

١١ – انظر تحليل صورة القناع كآلية من آليات الكتابة: جابر عصفور، أقنعة الشعر المعاصر دراسة حول أغانى مهيار الدمشقى مجلة فصول، مجلد، العدد ٤، ١٩٧٤ ص ١٢٣ – ١٤٨.

١٣ – نجد هذا المعنى للحداثة لدى يوسف الخال أيضا فى دراسته: الحداثة فى الشعر دار الطليعة بيروت ١٩٧٨ ص٨٠.

١٤ – مارتن هيدجر: هلدرلين وماهية الشعر، ترجمة فؤاد كامل، ومحمود رجب مراجعة وتقديم عبدالرحمن بدوى دار الثقافة للطباعة والنشر١٩٦٤ ص ١٣٩.

١٥ – انظر تفصيل لأنواع الحذف فى دراسة محمد بنّيس: الشعر العربى الحديث بنياته وإبدالاتها. الجزء الثالث الشعر المعاصر، دار توبقال الدار البيضاء، الطبعة الأولى ١٩٩٠ ص ١٧٦ – ١٧٧.



مسار النأى مدار الغياب

عن شهادة محمود درويش فى ديوانه الأخير: لماذا تركت الحصان وحيدا

حسين حمودة

(١)

قد ينهض ديوان محمود درويش (لماذا تركت الحصان وحيداً)(*) على بناء فنى خاص؛ إذ تمثل قصائده جميعاً – قصيدته الافتتاحية ثم أقسامه الخمسة – اختزالا لتجربة ممتدة فى الزمن والأماكن، مرتبطة بصوت شعرى متكلم فرد، ولكن– فى الوقت نفسه – مستوعبة لعلاقة مركبة بين هذا الصوت وجماعة بعينها يتمثلها ويعبر عن معاناتها، وأيضاً مرتبطة بصراع مركب بين هذا الصوت وهذه الجماعة، من ناحية، وبين «آخرين» يقترنون بمستويات للوطأة، متنوعة ومختلفة، على هذه الجماعة . تستقل، ظاهرياً، كل قصيدة، وكل قسم، من قصائد الديوان وأقسامه، بملامح خاصة، ولكن هذا الاستقلال الظاهرى ينطوى على عالم فنى واحد، يربط هذه القصائد والأقسام فى سياق متصل؛ إذ تلتف كلها حول دلالات الغياب، وحول مستويات الوعى به، وإذ تتجسد فيها جميعاً أبعاد هذا الغياب الذى بدأ نقطة ضئيلة فحسب ثم تنامى وأصبح مداراً مكتملا، وإذ تعتمد على تقنيات وثيمات، فنية متجانسة، بما يجعل هذه القصائد تقع فى وجهة واحدة تستكشف – بنزوع يحتفى بالتسلسل والتعاقب – رحلة معاناة الصوت الشعرى المتكلم، وجماعته، من هذا الغياب، بدرجاته ووطأته المتصاعدة؛ منذ الرحيل الأول عن«المكان» الذى كان نقيضاً لكل غياب، إلى التوزع فى «الأماكن » المتباعدة و«المنافى الواسعة»؛ حيث تنأى ملامح العالم القديم، الأول، «الأصل »، وتتوارى عن العين، وإن لم يخفت حضورها الملح على الذاكرة .

التصاعد، أو التنامى، خلال قصائد هذا الديوان، يقطع مساراً تتنائى فيه، وتتناقض، نقطة البدء عن نقطة الانتهاء : من «الموطن » الحميم، مقر طفولة الصوت المتكلم، إلى مواطن الآخرين، غير المسماة، المسربلة بالضباب .. ومن الزمن الواضح المحدد، إلى زمن آخر، استثنائى برغم رزوحه واستمراره، تتداخل فيه وتتزاحم أزمنة الماضى والحاضر والزمن المحتمل جميعًا .. ومن عالم تتواصل فيه الأنا مع الآخرين، تتناغم معهم وتندمج فيهم، إلى عالم تتكرس فيه الفواصل، وتتضخم، وتغدو جدرانًا، بين هذه الأنا وهؤلاء الآخرين، بل وتفقد فيه الأنا اتساقها الأول، وتتشبع بأوجه هائلة من الانقسام على نفسها .. ومن الأسئلة الأولى، الساذجة، إلى التساؤلات المعقدة التى تشارف تخوم الميتافيزيقا نفسها، حيث يلح طرحها وثورانها، المرة تلو المرة، والتساؤل بعد التساؤل، فى سلسلة تبدأ ولا تتوقف، بحثًا عن إجابات عصية المنال .. ومن تواؤم يكاد يخلو من المفارقات، إلى مواجهة المفارقة الأولى القريبة، ثم إلى مجابهات المفارقات المركبة، التى تتناسل وتتكاثر، وتكتسى طابعاً مأساوياً، بلا إمكان يلوح فى الأفق لعودة التواؤم القديم.. هكذا، فى رحلة تمتد من «الحلم» إلى «الكابوس»، تترى قصائد الديوان وأقسامه، لتجسد عالم الغياب: من اكتشافه الأول، المبكر المفاجئ، إلى مقاساته ومكابداته المريرتين، فى حاضر راهن أصبحت فيه أنا الصوت الشعرى المتكلم تعيد النظر فى كل المسلّمات،

بما فى ذلك الحلم البسيط الذى كانت قد بدأت به.. وهكذا تنتهى هذه القصائد والأقسام بأن يتمثّل هذا الصوت المتكلم نبرة من نبرات «الشهادة» و«المرافعة»، معاً: الشهادة عن أبعاد عالم الغياب، والمرافعة فى مواجهة من صنعوه وشكّلوا مداره.

أبعاد الغياب، تتجسد فى قصائد (لماذا تركت الحصان وحيداً) من خلال لغة **محمود درويش** التى باتت علاقاتها، بعد عدد كبير من الدواوين، مستتبة راسخة (وإن ظلت مستكشفة مستطلعَة أيضًا)؛ ومن خلال الاستناد إلى مجموعة من «الثيمات» المتكررة؛ حيث الحضور الثابت لعناصر الطبيعة، وللطيور والحيوانات (وأحدها يمثل البؤرة الأساسية التى يلتف حولها السؤال المتضمن فى عنوان الديوان)، وأيضًا حيث الحضور الثابت للمفردات المستدعاة من الموروث الإنسانى، الأسطورى والدينى والثقافى والتاريخى، بما يستكشف جذوراً وموازيات قديمة لتجربة الغياب.

تتردد هذه العناصر والمفردات خلال القصائد، وتتكرر تكراراً لافتًا، لتسهم فى صياغة «أسطورة» خاصة بالشاعر، خفية، كامنة، متجذرة فى قصائد الديوان جميعًا، مما يجعل من عوالم هذه القصائد عالماً ممتداً، ومن نصوصها نصًا متصلاً، برغم تنوع هذه القصائد، وبرغم تباين مراحل الغياب التى تلتقطها وترصدها على مستويات الوعى والذاكرة والزمن جميعًا، وأيضًا برغمَ امتداد المسافة التى يقطعها الصوت الشعرى المتكلم من بدايات هذه القصائد إلى نهاياتها، سواء فيما يتصل بعلاقة هذا الصوت بالجماعة التى يتمثلها، أو بعلاقة هذه الجماعة بالعالم الذى انتزع منها وانتزعت منه، أو بالعالم الآخر الذى أصبحت مجبرة على أن تعانى دوار الغياب فى متاهاته المتشابكة المترامية.

(٢)

نقطة البدء، فى هذا المسار تستعاد من خلال «نوستالجيا» من نوع خاص، لاتستحضر الماضى بحنين إليه فحسب، وإنما تسترده استرداداً من بين براثن حاضر مطبق، وهى ـ فى هذا الاسترداد ـ تسعى إلى أن تستكشف ما كان، وتتعرّفه، لتنال إجابة عن السؤال: كيف آل الأمر، فى الحاضر، إلى ما آل إليه ؟ وكيف اكتمل مدار هذا الغياب الأخير؟

تستعيد الأنا، فى مكانها غير المسمى، الذى تستوى فيه كل المسميات، ذلك «المكان» – بأل التعريف – النائى، الذى كانت تنتمى إليه بالاتصال وباتت تنتمى إليه بالذكرى. تصر، فى البيوت الراهنة التى تنتقل وترتحل فيما بينها، على ذلك «البيت الأول»، الذى كانت، ومازالت، تعرفه حق المعرفة [انظر قصيدة «نزهة الغرباء»]، وتسترجع، فى زخام الشخوص الآخرين، صورتى الأب والأم المتداخلتين مع صور الأسلاف، المختزلة لسلسلتهم الممتدة فى التاريخ [انظر، مثلا، قصيدة «فى يدى غيمة»]، وتبتعث، فى «أيامها الباهتة»، ذكرى «أيام بيضاء» قديمة [انظر قصيدة «البئر»] . هناك، فى العالم الأول الذى تستعيده الأنا، يكمن إمكان التحقق والاكتمال، وهناك الطفولة التى ثبتت كتمثال جميل؛ ليست طفولة الصوت الشعرى المتكلم وحده، بل طفولة كل الجماعة التى يؤكد بلسانها أن : «طفولتنا لم تجئ معنا» [ص٢٧] . كذلك تترى، فى حاضر الأنا المتكلم، الذى تمزقت فيه الأواصر مع الأقربين، ملامح متعددة للوشائج الحميمة التى دثرها الغياب، والتى تستعاد، بدورها، استعادات متنوعة .

هذه الاستعادات تتحقق، إذ تتحقق، فى صياغة تتساءل عن جدوى فعل الاستعادة نفسه، وتثير الإحساس بالتقيد إزاء الحدود الضيقة المتاحة لهذا الفعل الذى يتقدم ويتراجع، فى حركة مراوحة :

«كان الحنين إلى أشياء غامضة / ينأى ويدنو، / فلا النسيان يقصينى، / ولا التذكر يدنينى / من امرأة .. إلخ » [ص ٦٣] . هكذا، تقفز هذه الاستعادات فى حاضر لاتملك أنا المتكلم منه، ولا تملك فيه، شيئًا سوى أن تعيد «ترتيب» الوقائع، من بدايتها إلى نهايتها، وهكذا تتتالى هذه الاستعادات، فى قصائد الديوان وأقسامه، بمنحى يحتفى بالتراتب الذى صاغ توحّد الأنا الأخير؛ من الزمن القديم النائى إلى الزمن الراهن القريب.

(٣)

فى القصيدة المفتتح بهذا الديوان «أرى شبحى قادماً من بعيد»، يبدأ الصوت الشعرى المتكلم من نقطة تالية لاكتمال الغياب، مرتحلا من زمنه إلى الزمن الأول المفتوح على التاريخ والموروث؛ متنقلا بين السومريين والفرس والروم، ومشيراً إلى أسخيلوس وأنطونيو، آملا استخلاص الجوهرى من الوقائع المنتهية، والحكمة من الأحداث القديمة، وساعيًا إلى استكشاف ما يخبئه المستقبل لـ «اللاجئين الجدد»، وإلى تلمس إجابة عن السؤال الذى بدأ يثار: «ماذا سيحدث.. ماذا سيحدث بعد الرماد؟».

من هذه النقطة المتقدمة، بعد اكتمال الغياب؛ بعد أن تكون الأنا قد انقطعت روابطها الفعلية الملموسة بزمانها الأول وبمكانها الأول، وبعد أن تكون قد توزعت بين طرق متعددة للانفصال عمن حولها، وسبل متعددة من الانقسام على نفسها، وتمزقت بين ما تريد ومايفرض عليها.. من هذه النقطة تترى - باختزال - إشارات تومئ إلى رحلة هذه الأنا عبر الأزمنة؛ من زمن أبى الطيب المتنبى إلى زمن راهن غير محدد الملامح فى عالم المنفى المحيط، واسع الأرجاء.. ومن زمن الأنبياء القدامى إلى حاضر يتفجر فيه التساؤل/ السؤال عن إمكان ظهور «نبى جديد لهذا الزمان الجديد».. ومن زمن الطفولة الأولى، حيث حياة الأنا الأليفة، ومراحها، وحركتها بين «السلم الحجرى» و«منديل الأم»..إلخ، إلى زمن لم تعد فيه العلاقة تتسم بأى قدر من التواؤم بين الأنا والآخرين، بل بين الأنا وأى شىء.

يتم اختزال هذه الرحلة، فى هذه القصيدة - المفتتح، من موقع فوقى متعال، تستطيع الأنا منه الإطلال على مجمل عالمها الذى ولّى. هذا الموقع يمنح الأنا، على مستوى الحلم، مالاتملكه فى واقعها؛ يضع من البداية فى متناول يديها ما تتوق وترنو إليه من بعيد: «أطلّ، كشرفة بيت، على ما أريد». ومع ذلك، ومع تكرار هذا البيت الأول خلال القصيدة، تنتهى الأنا إلى ختام أخير، لايشير إلى فقدان الأنا ما امتلكته فى حلمها فحسب، بل يقذف بها إلى بداية انقسامها على نفسها:

«أطل على شبحى / قادماً / من / بعيد»، بتنويع - يستند إلى أبيات قصيرة لاهثة - على عنوان القصيدة نفسه؛ كأنها دورة تنتهى إلى ما قبل بدايتها، وتعيد النظر فى هذه البداية، لتقر - فى آخر الأمر - بأن ما يحققه الحلم لاتتيحه الوقائع. وهكذا، تفتح هذه القصيدة نوافذ على مساحات متعددة - من عالمى الحلم والواقع - مغبشة التفاصيل، يتناوبها الوضوح والغموض، لتستكشف القصائد، فى الأقسام التالية، ملامحها ومكوناتها، وضوحها وغموضها، معاً.

(٤)

وفى القسم الأول «أيقونات من بلور المكان» - لاحظ العنوان - يستعيد الصوت الشعرى المتكلم بعض المعالم من ذلك المكان الأول، الذى تراجعت ملامحه من الوجود المعيش لتسكن الذكرى، فيلتقطها ويرصدها ملتفة بغيمات الزمن الذى مر: «لاأتذكر / أسماءهم. ولا أتذكر أيضًا طريقتهم فى الكلام..إلخ» (ص ص ٢٠/ ٢١). يسترجع الصوت المتكلم، ويواجه من جديد، صدمة الرحيل عن هذا المكان الذى يلوح مقترناً بحضور الأم، وبرائحة تبغ الجد، وبعبق «القهوة الأبدية»، وبالحيوانات والطيور التى لاتزور، أبداً، أرض المنافى ولاسماواتها.. عالم المكان الأول إذ يستعاد يختلف عن كل صورة أخرى له غير تلك المرتبطة بمنظور الاستعادة؛ إذ يصاغ صياغة تجلو تفاصيله من كل شائبة، لتبقى على كل ما هو جميل فيه؛ على كل ما هو قابل لأن يغدو أيقونة خالدة؛ تدرأ عنه النسيان فى زحام الأماكن الأخرى. لذا، تتكئ كتابة القصائد، فى هذا القسم، على منطق «المونتاج» الذى يقتطع اقتطافات من ملامح ذلك المكان القديم؛ تأتى فى مشاهد مجتزأة متتالية (راجع قصائد: «فى يدى غيمة»، و«قرويون من غير سوء»، و«ليلة البوم»)، أو تأتى عبر أقوال حوارية بين أصوات أساسية فى ذلك المكان: الأب، والأم، والجد، وصوت الولد الذى كانته «أنا» المتكلم (راجع قصيدتى «أبد الصبار» و«كم مرة ينتهى أمرنا»).

من خلال هذه المشاهد (التى تختزل المكان، مثلا، فى باحة بيت، وبئر، وصفصافة، وحصان) وهذه الحوارات (التى تختصر الأحداث والتواريخ، الحافلة بالتفاصيل، فى محض عبارات وتعليقات دالة)، تتنامى ملامح تجربة الصوت المتكلم - الذى يتحدث عن نفسه، أحياناً، بضمير الغائب؛ فيما يعيد ظاهرة «الالتفات» القديمة - وحياته الأولى، الحقيقية، فى ذلك المكان؛ منذ ولادته، ومنذ صرخته الأولى التى تداخلت فى «شقوق المكان» (انظر ص٢٠)، ثم تمزقاته الأولى؛ باكتشافه فداحة الرحيل عن موطن هذه الصرخة، حيث بدأ الغياب يختط مداره الذى لن يتوقف أبداً حتى الزمن الأخير الذى تنتهى إليه قصائد الديوان الأخيرة. هكذا، من البداية، يقول الصوت الشعرى المتكلم، بلسان الطفل الذى كانه: «**التفتنا إلى الشاحنات رأينا الغياب/ يكدس أشياءه المنتقاة وينصب خيمته الأبدية**

من حــولنا» (ص٢٨)، ثم يومئ إلى تقطع الأواصر بين هذا الطفل الذى كانه وبين ذلك المكان، **بعــدمــا ورث هذا الطفل تجربة أبيه، المثقلة بعبء الانتمــاء إلى المكان: «.. مثلمـا كنت تحملنى يا أبى، وسأحمل هذا الحنين/ إلى/ أوّلى وإلى أوّله/ وسأقطع هذا الطريق إلى/ آخرى .. وإلى آخره»** (ص ٤٢).

تتفكك، إذن، فى هذا القسم، الرابطة التى كانت تربط الأب والأبناء، وتغرسهم فى مكان بعينه (من هنا تبرز التمثيلات التى تستلهم قصة يوسف الصديق ـ انظر قصيدة «فى يدى غيمة» ، ليتشتتوا فى الأرض، وليتـحسروا ـ كل من زاويته ـ على عالم قديم تناءوا عنه.

(٥)

وفى القصائد التى تشكل القسم الثانى «فضاء هابيل»، تبدأ ـ بعد اكتمال الرحيل ـ الإشارات إلى فداحة الغياب، وتقترن هذه الإشارات بنبرة من نبرات التفاؤل، إذ تؤكد أنا المتكلم أن «كل شىء سوف يبدأ من جديد» (راجع قصيدة «عود إسمــاعيل»)؛ رغم الحس الفاجع بهـذا الغياب، ورغم أن قصائد هذا القسم تبنى على التحول من علاقات «دراما» قصة يوسف الصديق (إخوة «نزغ» الشيطان بينهم: أخ خـيـر وإخـوة شـريرون لم يستطيعوا أن يوقفوا انتصاره على شرهم) إلى علاقات «مأساة» هابيل وقابيل (أخوان، تجسيدان للخير والشر، نفى ثانيهما أولهما بالقتل).

هكذا، بعد البداية المتفائلة، تستبين الحدود بين الضمائر التى كانت مندمجة فى كلٍّ واحد من قبل.

فى ناحية، تقف ـ وحيدة ـ أنا المتكلم، التى غدت مثقلة بحس الغياب، لاتملك سوى التشبث بالمعرفة الأولى بعالمها الذى مضى: **«أعـرف البـيت من خصلته المريمية»**، وسوى التوقف عند المفارقة الحادة التى تخترق هذه المعرفة: **«أعرف مـاذا تقول الحمـامة حين تبيض على فـوهة/ البندقـيـة»** (ص٥٠) . قد تتجاوز هذه الأنا، أحياناً، دائرتها الخاصة، لتستوعب ضميراً جمعياً وتتحد معه: «مسنّا طرب سماوى» (ص٤٥)، أو لتتداخل مع ضمائر أخرى (هى/ أنت)، تقع كلها داخل حدود الـ «نحن» الجمعّية التى تنتمى إليها هذه الأنا: **«.. لا أنـا الآن إلا هـى الآن فىّ/ ولا هى إلا أنـا...»** (ص٥٣)، و**«أنا أنت فى الكلمات. يجمـعنا كتـابٌ واحـد. لى مـا عليك من الرمـــاد»** (ص٥٦)، ولكن هذه الأنا سرعان ما تعود إلى حصارها وتوحدها فى خلوتها المفروضة عليها: **«.. لى غياب راكض بين الظلال يشدنى (...) كان الغيب يدفعنى وأدفعه / ويرفـعنى وأرفــعـه... الخ»** (ص٥٥).

ومن ناحـيـة أخـرى، يقع «هم»، الآخرون، الغرباء، الذين صاغوا انتقالة الأنا ـ والجماعة التى تتمثلها ـ بين الفرح والضيــاع، أو بين «المكان» والمنفى». يلوح هؤلاء الغرباء، فى البداية، فيما قبل الوعى بكونهم غـرباء، دونما توتر فى علاقتهم بـ «النحن»: «وكانوا ينامون بين سنابلنا آمنين..» (ص٥٨) . ولكنهم، بعد اكتمال هذا الوعى، يسلمون الأنا لسلسلة التساؤلات: «فى الزحام امتلأت نفسى بمرآة نفــسى وأسـئلتى» (ص٥٩)، ثم يسلمونها للانتظار الذى لاينتهى (راجع قصيدة «مر القطار»).

هذه الشبكة من الضمائر، المتداخلة المندمجة ثم المنقسمة ثم المتصارعة، تتجلى علاقاتها ـ فى قصائد هذا القسم ـ خـلال تغـيـرات تتصل بمرور الزمن، وبإدراك مـروره فى آن. لقـد ولّى، مع الماضى الذى ذهب، ذلك الاتحاد القديم الذى كـانت الأنا، عنصـراً واحـداً من عناصره المؤتلفة، فاتسعت الشقة بينها وبين من حولها، بل وانقسمت هى على نفسـها أيضًا. كـأن هذا التفكك لرابطة تنحلّ مـفـرداتهـا، تنويع (يؤكده عنوان القـسم) على صـورة آدم الأول، الذى انسرب وتشعّب وتمزق وتناثر فى أبنائه؛ فكان منه ـ هو الواحـد نفسـه ـ الابن وغريمه، هابيل وقابيل، معاً.

تستوعب «أنا» المتكلم هذا التغّير فى الزمن، وتحـدد انتـمـاءها بين «الأبناء» المتصارعين («نحن أحفاد البداية..» ـ ص ٥٥، «**أنا هـابيل، يرجــعنى التراب**» ـ ص ٥٦) وتبتعث فى الوقت نفسه ذلك «الوضع الأصل» (الذى ترفض «التفكيكية»، بالمناسبة، الإقرار بوجوده؛ فكل وضع ـ فـيـمـا يرى التـفكيكيـون ـ ينطوى على بذور الوضع التـالى له، النقيض منه) فيما قبل الانقسام إلى قاتل وقتيل، ثم تعبر الزمن التالى لهذا الوضع الأصل، وتومئ إلى أن هذا الزمن قــد

صاغ كل الأزمنة التالية عليه، بحيث صار كل حاضر جزءاً من ذلك الماضي الذي أعقب «الوضع الأصل»، هكذا أصبح الحاضر القائم هو «الماضي المعاصر» (انظر ص٤٩)، وأصبحت أرض هذا الحاضر القائم هي «دار قابيل الجديدة» (انظر ص٥٦). ومع رحلة الأنا التي تقطع هذه الأزمنة، المنقطعة المتصلة، تنتهي هذه الأنا إلى التساؤل عن علاقة هذه الأزمنة ـ بعدما غدت ماضية ـ بالزمن المحتمل؛ إذ تتساءل عن «اليوم الذي حدثت/ فيه القطيعة بين الأمس والغد» (ص ٦٤).

(٦)

فيما بعد انقسام الضمائر وتغيُّر علاقاتها عبر الأزمنة المنقطعة المستمرة، تلخص قصائد القسم الثالث «فوضى على باب القيامة» معالم «الوضع الجديد» الذي ترتب على تلاشي «الوضع الأصل»؛ حيث انسرب المكان الأول في أماكن المنفى المختلفة، المثقلة بالمفارقات المأساوية، وحيث تداخلت التواريخ وازدحمت في الذاكرة، وحيث اندفعت أنا المتكلم ـ أو دفع بها دفعًا ـ إلى متاهة التساؤلات، وإلى التخبط والتوزع بين الحنين إلى الماضي وبين رفض هذا الحنين والتشكك في جدواه.

بموازاة هذا «الوضع الجديد»، تتداخل التواريخ وتتقاطع، في «فوضى زمنية» من نوع خاص. ففي عالم المنفى الذي بدأ يمزق أنا المتكلم بين ثنائياته (**«وأنشأ المنفى لنا لغتين»** ـ ص ٧٨)، يدخل الماضي القريب في الماضي البعيد ويطلان، معًا، على «زمن محتمل»: «ستحدث أشياء أخرى، / **سيكذب هنري على/ قلاوون، بعد قليل**» (ص٨٦)، أو يتحول الماضي إلى «زمن محتمل»: «**وكأني لا شأن لي بالذي سوف يحدث/ لي في احتفالات يوليوس قيصر.. عما قليل**» (ص ٨٤)، أو يغدو الحدث الماضي حدثًا ينتظر حدوثه في الزمن المحتمل: «.. عما سوف/ يحدث في انتظار ولادتي من بئري الأولى» (ص٧٢). وفي هذه الفوضى الزمنية، يأتي صوت استعادة الماضي مصحوباً بصدى نقيض، يتشكك في الذكريات المستعادة، بل يرفضها:

«.. ولاتصدق/ ذكرياتك دائمًا (...) لاتحنّ إلى مواعيد الندى (...)/ ولا تحنّ إلى عباءة جدك السوداء» (ص٨٠).

تصاغ هذه الفوضى الزمنية، في قصائد هذا القسم، مصحوبة بتداخل واضح بين عناصر ميراث الأديان والأساطير والثقافات التي تنتمي إليها الأطراف المترتبة على انتفاء «الوضع الأصل»: تتجاور ملحمة «جلجامش» مع قصة «يوسف»، وتمثلات القرآن مع تاريخ الآشوريين، والإشارات إلى «السيد الفارسي»، وعوالم الإغريق بأخرى إلى يوليوس قيصر والصليبيين.. ومن هذا التداخل؛ إذ يتفاعل هذا الميراث مع عناصر عالم راهن، تتجسد فوضى أخرى، يصبح فيها «اليوم» نقطة سابحة في سديم، منقطعة عما سبقها وعما يليها، عن الأمس واليوم، كأنه «يوم الحشر» يتحقق في هذا الزمن، أو كأنها «نهاية العالم الآن»، تأتي إلى هذا الحاضر المنقطع عن كل تاريخ، برغم ازدحامه بميراث التواريخ جميعًا: «**فوضى على باب القيامة. لاغد/ يأتي. ولا ماض يجيء مودعًا..**» (ص٨٩).

في هذا الحاضر الاستثنائي، تعيد أنا المتكلم النظر في زمنها المحتمل الذي تحلم به، إذ تعلق حلمها بامتلاك ما لا تملك، على الحاضر نفسه، إذ «لو» امتلكت هذا الحاضر لصاغت أزمنتها جميعًا صياغة أخرى: «**لو كان لي حاضر آخر لامتلكت مفاتيح أمسي/ ولو كان أمسي معي/ لامتلكت غدي كله**» (ص ٨٤). وهكذا تنتهي البداية المتفائلة، التي استهل بها القسم السابق من الديوان، إلى أمنية معلقة في فراغ «لو»، في هذا القسم.

(٧)

ليس لهذه الأمنية المعلقة أرض تحط عليها وترسو، ومن ثم فليس للصوت الشعري المتكلم إلا أن ينخرط، حاملا هذه الأغنية، في مدار الغياب، ويسبح معه إلى آخر مطافه؛ إلى النقطة الأخيرة التي تنتهي لتبدأ من جديد. وفي سديم هذا الغياب المتصل، وعليه، تتحرك قصائد القسم الرابع «غرفة للكلام مع النفس»، حركة داخلية، تستكشف دهاليز هذا الصوت المتكلم، وتطل على ما يزدحم به من انقسامات وتساؤلات وهواجس.

هكذا، في هذه الحركة الداخلية، يتلاشى ـ أو على الأقل يتباعد ـ عالم

المكان الأول والزمان الأول الذى رحل مع الراحلين؛ إذ «**أخـذوا المكان وهاجروا/ أخذوا الزمان وهاجروا**» (ص١١٦)، لتجد أنا المتكلم نفسها مستوحشة، متوحدة، فى زمن ومكان استثنائيين، كأنهما خارج الأزمنة والأماكن، مواجهة بغيابات بئرها الداخلية، مستبدلة مونولوجها بكل حوار مع من هم خارجها.

هنا، ليس سوى انغلاق الأنا على نفسها، وحصارها بجدران قوقعة تلتف عليها وتجعل منها البدء والمنتهى: «**ما دلنى أحد علىّ. أنا الدليل، أنا الدليل/ إلىّ بين البحر والصحراء**» (ص١١٥)، وليس سوى تساؤلاتها عن هويتها، بشكل حاد، صارم، قاطع ونهائى: «من أنا؟» (انظر ص١١٥)، وذلك بعد اكتشافها وقوعها فى أسر المدار الذى لاينمو فيه شيء، ولايتجاوز فيه شيء شيئاً، فى حركة دائرية تحلّ الختام فى البدء، دائمًا أبداً، وفى زمن لايمضى قدماً، بل يعيد فيه «ما سوف يكون»، «ما كان» من قبل ـ وإن ظل يراود الأنا، برغم ذلك، حلم عابر بكسر هذا الطوق: «**فلأرفع معلقتى لينكسر الزمن الدائرى/ ويولد الوقت الجميل**» (ص١١٧).

فى هذا الحصار، داخل الأنا، يغدو الترحال فى مفردات الوعى بديلا عن الحركة بين مفردات التاريخ الحى. هكذا تتصاعد، فى قصائد هذا القسم، الإشارات إلى القراءات، والقصائد، واللغة، والشعراء القدامى (انظر قصيدتى «من روميات أبى فراس الحمدانى» و«قافية من أجل المعلقات»)، كاشفة عن موازيات لعالم الصوت الشعرى المتكلم، لا باعتباره جزءاً من معاناة جماعة بعينها، وإنما بوصفه تعبيراً ـ على مستوى الوعى ـ عن هذه المعاناة، منفرداً بمساحات خاصة به، أو بهمومه القائمة على إدراك دوره الشعرى، ومن هنا صعود ظاهرة «الكتابة فى الكتابة»، داخل قصائد هذا القسم.

فى مدار الغياب، فى متاهة المنفى، تعثر هذه الأنا على إمكان لمدافعة الغياب ولتعرف تفاصيل المتاهة؛ إذ تكتشف أن فى التداخل المجازى مع ضمائر أخرى ما يمكن أن يمثل نفيًا لتوحدها: «**فى كل «أنت» أنا، أنا أنت المخاطب، ليس منفى أن أكونك. ليس منفى/ أن أكونك. ليس منفى/ أن تكون أناى أنت**» (ص١١٣)، وإذ تعيد اكتشاف أن الحلم العابر ما زال فعلا ممكن الممارسة للأنا وللجماعة التى تتمثلها: «**فى وسعنا أن نكون كما ينبغى أن نكون / من سماء / إلى أختها/ يعبر الحالمون**» (١٠٧).

(٨)

هل هذا العبور، من سماء إلى أخرى، يتيح التحرّر من جاذبية مدار مفروض، تقطعه الأنا فى دورة أبدية، أم هو محض عبور من فضاء إلى فضاء، بعيدين عن كل أرض، قصيّيْن عن المكان الذى تناءت عنه أنا المتكلم وتنائى عنها؟

مع ذلك، فهذا المدار المغلق على عالم الأنا، الذى يسير بها من غياب إلى غياب، هو بمثابة حماية أخيرة ؛ إذ يحول دون تناثرها فى فراغ المنافى التى فرض عليها الارتحال بينها، والتى تختزل بعض ملامحها قصائد القسم الخامس «مطر فوق برج الكنيسة».

فى هذه القصائد، تستوى كل الأماكن؛ كلها مجهول وكلها غير مسمّى، لايبتعث فى النفس غير الرغبة فى استعادة المكان الأول، والتشبث به، كأنما هذه الاستعادة دفاع فى مواجهة احتمال الذوبان فى أى مكان آخر. هكذا يفيض المكان الأول، بليل، من الكأس (انظر ص ١٣٢)، ليقتحم لحظات أبنائه الذين باتوا منغمسين فى تفاصيل أماكن أخرى، حائلا دون ذوبانهم فى هذه الأماكن.

هنا، مازالت تساؤلات الأنا عن نفسها قائمة: «**من أنا ؟/ من أنا بعد منفاك فى جسدى**» (ص١٣٢)، ومازالت استفساراتها عن الزمن المحتمل: «**كيف أشفى من الياسمين غدا**» (ص١٣١)، وما زال توزعها بين الانقسام والالتئام: «**وجدت نفسى فى نفسى وخارجها/ وأنت بينهما المرآة بينهما (...) أما أنا فبوسعى أن أكون كما/ تركتنى أمس، قرب الماء، منقسمًا/ إلى سماء وأرض**» (ص١٤٤)، وهنا ترى هذه الأنا فى غيابها عن عالمها القديم درجةً من درجات الموت، قطعةً من كتلة الرخام الذى لاحرارة فيه ولاحياة (انظر قصيدة «تمارين أولى على جيتارة إسبانية»).

هيمنة عالم المنفى (حيث حضور مفردات الشتاء، الليل، الغيوم، المطر، تراث الإغريق) على هذه القصائد،

تستدعى احتفاء أوضح بالمشهد الخارجى، واعتماداً أساسيًا على الحوارات التى لاتتعدد فيها الأصوات، فحسب، بل تنفصل وتتصارع (راجع قصيدة «ليل يفيض من الجسد»)، واتكاء على منطق «المذكرات»، من حيث هى حوار داخلى مع النفس، يسعى إلى أن يدفع عنها قدراً من الوحشة والغربة (راجع قصيدة «أيام الحب السبعة»). وهكذا، يتجاور المشهد الخارجى والحوارات، من ناحية، ويمثلان معًا اختزالا لعالم المنفى، بينما تختصر «المذكرات»، من ناحية أخرى سراديب «الأنا» الداخلية، بعدما قذف بهذه الأنا فى هذا العالم.

(٩)

من إطلالات الأنا على عالمها الأول، وحتى انقسامها فى عالمها الأخير، تنتهى أقسام الديوان إلى قسم ختامى «أغلقوا المشهد»، ينهض على مايشبه «الشهادة» الأخيرة عما كان وعما هو كائن. تقطع هذا الشهادة ذلك المسار الممتد من بداية الغياب إلى اكتماله، وتعبر - بسرعة - «المحطات» الأساسية، والمعالم النهائية، لتجربة هذه الأنا، سواء فيما يتصل بعلاقتها بنفسها وبمن حولها (من ينتمون إلى دائرة «النحن» ومن يقعون فى دائرة الهؤلاء جميعًا) أو فيما يتصل بعلاقتها بالأزمنة المتعددة التى خاضتها، أو بعلاقتها بمكانها الأول الذى انتمت إليه وبالأماكن الأخرى التى توزعت فيما بينها.

يبدأ هذا القسم بقصيدة «شهادة من برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية (١٩٦٧)»، التى تقوم - كأنما تتمثل أجواء المحاكمات من حيث هى جمع بين أطراف متعارضة - على تضاد واضح بين الضمائر؛ بين الصوت المتكلم، المستعار قناعًا، وبين «السيد» القاضى المخاطب، الذى يمثل اختزالا لرعاياه، «الآخرين»، الذين أصبحوا يجرّون سماء المتكلم خلفهم، ويطلّون على قلبه، ويحتلون باحة بيته، وينامون على غيمة نومه، ويبكون بعينيه «مزامير الحنين»، ويغنون - كما غنّى طويلا من قبل - للزيتون والتين، ويعيشون - باختصار - حياته بدلا منه (انظر ص ص ١٥٢، ١٥٣). بذلك، تتحدده، فى هذه «الشهادة» التى تتحول إلى «مرافعة» دفاع واتهام معاً، ملامح الآخرين المخاطبين، فى صورة بيّنة، نهائية، مثقلة بكل ما يستدعى العداء؛ إذ يصبحون «العدو الذى يشرب الشاى فى كوخنا» (ص١٦٤). ومن هنا يسوق المتكلم الشعرى، فى كلماته المحمّلة بنبرة من نبرات الوصايا الأخيرة، مفارقته الكبرى التى تبدو بلا حل؛ إذ يسأل قاضيه/ جلاده: كيف يمكن لموتاه، هو، أن يعودوا، بعد موتهم، سالمين؟! (انظر ص ١٥٤).

يتحول «المكان المنفى»، فى صيغة الشهادة التى يضفيها الصوت على معظم قصائد هذا القسم، إلى مساحات غائمة، مضبّبة إلى حد العماء، لايهم التوقف عند تفصيلاتها: «وحياتى فى مكان آخر. ليس مهمًا وصف مقهى وحوار بين شباكين...» (ص١٦١).

وتنتهى، فى هذه الشهادة، العلاقة بالماضى الأول إلى شبه قطيعة عنه: «ذهب الماضى إلى الماضى سريعًا» (ص١٥١)، وتصل صياغة الزمن، عمومًا، فى هذه الشهادة، إلى تداخل أخير، حيث «الغد ماض قادم من حفلة الشاى» (ص١٦٢)، كما تنتهى هذه الأنا نفسها، إلى انقسام كامل بين وجودها الحاضر وهويتها الغائبة: «أرى نفسى تنشق إلى اثنين:/ أنا،/ واسمى..» (ص١٥٩)، وإن كان هذا الانقسام، فى تجربة «الشهادة - المرافعة»، يتم توجيهه فى وجهة مرتبطة بإدانة الآخرين المسؤولين عنه: «ويقولون كلامى نفسه، بدلا منى» (ص ١٥٢).

مع ذلك كله، فهذه «الشهادة - المرافعة»، عن الأنا والآخرين، عن زمن حاضر وعن مكان استثنائى توارى فيه المكان الأول وأصبح محض ذكرى محاطة بمسحة من القداسة (انظر ص١٦٦)، تظل - هذه الشهادة - متضمنة (رهاناً ما، وإيماناً ما بإمكان سوف يبزغ فى الزمن المحتمل (انظر قصيدة «متتاليات لزمن آخر»)، وإن كان هذا الرهان وهذا الإيمان يختلفان فى صياغتهما عن تلك النبرة الإطلاقية الأولى، التى تأسس عليها حلم الأنا فى القصيدة - المفتتح، فى بداية الديوان.

هكذا تتضمن قصائد القسم الأخير، إذن، تعديلا للعلاقة بين أنا الصوت الشعرى المتكلم وبين الحلم. فإذا كانت القصيدة - المفتتح قد بدأت بـ «الأنا» التى تصوغ واقعها - بالحلم - «كما تريد»، برغم عدم امتلاكها دقّة هذا الواقع؛ فإن قصائد الديوان الأخيرة تعيد النظر فى هذا الحلم، بل تعيد النظر فى منطق الحلم نفسه،

وتتساءل عن شروط القدرة على ممارسته؛ إذ باتت الأنا بحاجة - لكى تمارس «فعل» الحلم - إلى ليل آخر غير هذا الليل الجاثم، ومساحة ما من تلك السماء الأولى، التى تباعدت عن كل أفق تشهده هذه الأنا فى مدار غيابها، أو تطل عليه من هذا المدار (انظر ص١٦٣).

(١٠)

هذه الدورة التى تصوغ اكتمال النأى والغياب (من ملامسة المكان الأول الذى كان قريبا، إلى الإطلال عليه كأنما من مجرّة أخرى) ترسم خلال قصائد الديوان المتنوعة بنوع من الحفاظ على روابط أساسية، خفية، تتمثل فى إلحاح مجموعة من «الثيمات» الثابتة فى هذه القصائد كلها.

الأم، والأب، والجد، والبحر، والبيت، ومسميات الحيوانات والطيور، كلها مفردات ماتنى تتكرر فى قصائد (لماذا تركت الحصان وحيداً)، بما يؤسس بديهيات «لغة خاصة» بالانتماء إلى العالم الأول، تختلف عن كل لغة أخرى.

الأم، التى كانت قصائد **درويش** المبكرة تحنّ إلى خبزها وقهوتها، وتقرن بين قهوتها هذه والوطن نفسه (خصوصاً فى ديوان «آخر الليل»)، تتردد هنا بوصفها مفردة أثيرة من مفردات المكان الأول، شارة عليه ومحيلا إليه وجزءاً أساسيًا من مكوناته. عادات هذه الأم، وألفاظها (انظر ص٢٤ وص٣٠)، وصورتها الجديدة وهى تقتحم عالم المنفى الخاوى من كل علاقة إنسانية، ساعية إلى الاطمئنان على ابنها الغائب فى الزمن والمكان، تتحسسه وتعدّ أصابعه العشرين (انظر ص ٧٨)، وصورتها القديمة وهى تحمّله مناديلها، «**غيمة غيمة، فوق ميناء عكا القديمة.. عند الرحيل**» (ص ٨٥)، أو وهى تعاتب سجّانه (انظر ص ١٠٣)، تتردد - هذه العادات والألفاظ والصور - فى القصائد، لتغدو وشيجة تربط هذا الابن بالسلالة التى ينتمى إليها، وبالمكان الذى تنائى عنه. هذه الأم، باختصار، هى التى مازالت فى غياهب المنفى «تضىء نجوم كنعان الأخيرة» (ص٨١).

والأب، الذى يستعاد من الزمن الأول، بحواراته وأفعاله غير المسبوقة، من حيث هو بادئ الخطوة الأولى فى مسيرة النأى، تترى صوره وتتعاقب، لتجسد تعاقب مراحل متعددة من هذه المسيرة؛ من صورته وهو يكتشف إرهاصات الغياب، إلى صورته وهو يقدم الإجابات عن الأسئلة الأولى عن هذا الغياب (انظر قصائد «أبد الصبار» و«كم مرة ينتهى أمرنا» و«إلى آخرى.. وإلى آخره») إلى صورته، بعد الرحيل، وهو يحمل الصوت المتكلم/ ابنه عبء تاريخه (انظر ص٣٠)، إلى صورته وهو يختزل الانتماء إلى هوية ثابتة، راسخة، لاتزول (انظر ص١١١)، إلى صورته المعبرة عن الجذور الممتدة فى تاريخ المكان الأول «**وأبى تحت، يحمل زيتونة/ عمرها ألف عام**» (ص١٠٠)، وحتى صورته الأخيرة، التى تقفز مراراً إلى عالم المنفى، حيناً بعد حين، تدرأ التلاشى والنسيان عن التاريخ والهوية والجذور الأولى جميعاً، مصحوبة - هذه الصورة - بظلال الكرم والحصون الصامدة والتقاليد الزراعية (انظر، مثلا، ص٩٤).

والجد، اختزالا لمفردات الطفولة الأولى (انظر ص٢٤) أو للعالم الممتد فيما قبلها، يأتى أيضاً إلى فراغ المنفى، منطوياً على ظله المهجور (انظر ص ٧٥)، مجسداً المفارقة بين المؤاخاة الإنسانية والبندقية التى انتهكتها (انظر ص ١٦٥).

*

فضلا عن هذه المفردات البشرية، هناك أيضاً حضور واضح لمفردة «البحر»، دالا على الزرقة الأولى التى تجبّ كل زرقة أخرى فى بحار المنافى (انظر صفحات ١١١، ١٣١، ١٣٤ على سبيل المثال)، وحضور ملحّ لمفردة «البيت»، من حيث هو تعبير عن المأوى الحقيقى فى العالم الأول، الذى تم الخروج منه إلى فقدان المأوى، فى المنافى، مهما تعددت البيوت وتنوعت (انظر، مثلا صفحات ١٢١ و١٥٢ و١٦٢).

يضاف إلى هذه المفردات المتكررة، مفردات أخرى من عالمى الحيوانات والطيور (الخيول، الذئاب، الحمامات، العصافير- راجع صفحات ٢٥، ٢٦، ٣٨، ٤٠، ٧٩، ٨٢، ١١٩، ١٢٦، ١٥٦، ١٦٠). وتبرز هذه المفردات، فى القصائد، فى سياق لايتصل بأى نزوع بدائى، ولا بأى حنين ماضوى إلى عصر من عصور «الوحدة الوثيقة» التى لم تكن فيها الفواصل قد كرست، بعد، بين الإنسان والحيوان والطير والنبات والحجر، بل تأتى بوصفها اختزالات - من منظور

الطفل الذى كـانتّـه أنا المتكلم ـ لذلك المكان الأول الذى اكتمل غيابه، وموازيات لعلاقات الحياة فى هذا المكان.

من بين كل المفردات المتكررة فى القصائد هذا الديوان، تمثل مفردة «الحصان» المفردة الأثيرة، الأكثر حضوراً، فى معظم القصائد؛ والأكثر قابلية للتشبّع بدلالات متنوعة، متعددة، لانهائية تقريباً، خلال السياقات المختلفة. تتشبع هذه المفردة، تارة، بإيحاءات الرحيل المباغت إلى العالم المجهول: **«أسرجوا الخيل لايعرفون لماذا ولكنهم أسرجوا الخيل»** (ص٢٣)؛ وتارة بالحياة المستقرة فى المكان الأول: **«ولخطب ودّ الحصان، ونومئ/ للنجمة الشاردة»** (ص٢٧)، وتارة بالتناغم والرقص والطرب فى عالم هذا المكان الأول: **«فرس على وترين ترقص.. إلخ»** (ص٤٥)، وتارة باختزال علاقة اطراد بين الواقع والحلم **«على قدر خيلى تكون السماء»** (ص٥٨)، وتارة بالإشارة إلى مجاوزة لحظة بعينها، على مستوى الوعى والفعل معًا: **«وانطلق كالمهر فى الدنيا»** (ص٨٠)، وتارة بالمراوحة والتوزع الأخيرين فى متاهات الشتات: **«أما الخيل فلترقص طويلا فوق هاويتين»** (ص ص ٨٧، ٩٠)، وتارة بالحنين إلى الفطرة الأولية، والانشداد شرقًا إلى البدو القدامى (انظر ص١١١)، وتارة بفعل من أفعال الانتقال الحاد العنيف، فى عالم بات يتقّن بالانتقالات الحادة والعنف: **«دقى القلوب لكسارة الجوز، يبزغ دم الأحصنة»** (ص١٣٥)، وتارة باختزال التساؤلات المثارة فى أفق المنفى المسدود: **«فمن سيزف، إذاً، خيل هذا المكان إلى جنسها»** (ص١٣٧)، وتارة بتجسيد ما هو مجرد فى الزمن المستعاد المفقود: **«لم يعد غدنا لنا/ والظل يبكى خلف هستريا حصان»** (ص١٤٠)، وتارة باختصار بعد من أبعاد التدفق اللانهائى، قبل أن يتوقف كل تدفق: **«وللصهيل ربابات بلا عدد»** (ص١٤٦)، وتارة بالتعبير عن الواقعة الفاصلة، التى أودت بعالم مكتمل: **«ههنا، وقعت ريح عن الفرس»** (ص١٤٨)، وتارة بتمثيل طرف من طرفى التضاد، بين «نحن»و «الآخرين» الذين صاروا أعداء: **«لاتنس خوف الحصان من الطائرات»** (ص١٦٥)، ثم تارة بالانتقال إلى الطرف الثانى من هذين الطرفين، أى بالأعداء، الذين أصبحوا يمتلكون فرسهم الخاص، وإن ظل فرسهم هذا كائناً غامضاً محاطاً بإبهام الدخان واختناقه أو بقدرته على إثارة الاختناق: **«للعدو الذى يشرب الشاى فى كوخنا فرس فى الدخان»** (ص١٦٤).. إلخ.

هذه الدلالات المتنوعة، التى يقرن معظمها مفردة الحصان بعالم الصوت الشعرى المتكلم، تتصل أيضًا بدلالة عنوان الديوان الاستفهامى: **«لماذا تركت الحصان وحيدًا؟»**، وهو استفهام مقتطع من بناء حوارى (فى قصيدة «أبد الصبار») يمثل فيه صاحب هذا الاستفهام صوتاً من أصوات «النحن» المتنوعة، ويجيب عن هذا الصوت (الابن) صوت آخر (الأب) يقرن إجابته بمحاولة الارتباط بالمكان ، وبالبيت، بما يجعل «الحصان» واحداً من سكان هذا البيت: **«لكى يؤنس البيت، يا ولدى / فالبيوت تموت إذا غاب سكانها»** (انظر ص ص ٣٣، ٣٤). كأن الحصان،بهذه الدلالة، فى هذا السياق، دفع للغياب عن البيوت، ودفع ـ من ثم ـ لكل غياب.

(١١)

هذه الدائرة ـ بمفرداتها، وبمساحاتها التى تجسد الغياب خلال قصائد الديوان وأقسامه، ترتبط بمجموعة من التقنيات التى تدعم طابع «الشهادة» الواضح فى القسم الأخير من أقسام الديوان، والمستند إلى ما يشبه «حيثيات» هذه الشهادة فى أقسام الديوان الأخرى.

يتجاور، فى قصائد الديوان، الصوت الشعرى المتكلم مع أصوات أخرى تتحاور معه، مما يجعل الأصوات، فى القصائد، تتعدد وتتعارض، لتصوغ «رواية» مكتملة الملامح عما حدث. ويتصل بهذا المنحى اعتماد واضح على صيغة السؤال التى تتردد خلال القصائد، دون إجابات، كأنما لفتح الأبواب على محاولة مساءلة المنطق الذى بنيت عليه «قضية» غياب الوطن، دونما عدالة. ويحيل بعض عناوين القصائد والأقسام إلى عناصر من الموروث الدينى والأسطورى، يتم تفصيلها على مستوى يجاوز حدود المتكلم الفردية الضيقة، وبما يمنحه امتدادات وإمكانات «تفنّد» الحجج الأخرى، التى يستند إليها «الآخرون»، الذين يمثلون نفياً لهذا الصوت المتكلم. ويمثل حضور مفردات التراث الإنسانى، واستدعاءات التاريخ القديم، بعداً من أبعاد محاولة

اكتشاف وقائع وأحداث أخرى، أقدم وأشمل، تكمل سياق الشهادة عن الغياب الذى تم، فى تجربة الصوت المتكلم المتعيّنة، وفى تاريخه المتعيّن. ويبدو الموقع الذى تنظر منه أنا المتكلم، من نقطة متعالية، تطل من أعلى الزمان والمكان والموروث جميعًا، نوعًا من استعارة موقع الرب العادل، الذى يرى كل شىء، ومحاولة لتمثل نبرة موضوعية فى صياغة شهادة الغياب، وإن ظلت هذه الشهادة - بالطبع - مثقلة بمعاناة الأنا، منطلقة من تجربتها الخاصة. وتصاغ هذه الشهادة، أخيرًا، صياغة تعيد الاحتفاء بغنائية **محمود درويش** فى قصائده الأولى والوسيطة؛ حيث الاحتفاء بالتفعيلة، وبالمقاطع القصيرة، وبامتداد الصوت الواحد الذى ينعكس على «تدوير» الأبيات فى عدد كبير من القصائد. كأن هذه الغنائية لاتكتفى برصد شهادة عن الغياب بل تغنىّ تجربته المؤلمة، وكأن هذه الغنائية تبتعث صيادًا بدائيًا متوحدًا؛ لايغنى لفريسة يسعى إلى اقتناصها، وإنما يغنى لمدافعة الظلمات المحيطة والوحوش المتربصة.

•

(١٢)

تظل، أخيرًا، هذه «الشهادة - المرافعة» شهادة ذاتية، بالطبع، وإن استوعبت تجربة جماعة وشعب يتمثلهما الصوت الشعرى المتكلم. فبرغم الصياغة الذاتية الغنائية المتصلة بهذه الأنا، الواضحة فى قصائد الديوان جميعًا، تنجح هذه «الشهادة - المرافعة» فى أن تستكشف أبعاد الغياب داخل الأنا، المتجانسة ثم المنقسمة ثم المتصارعة، ومساره حولها، فى التاريخ والموروث، ومداره فى الحاضر، وتنجح - فى الوقت نفسه - فى أن تقدم ما يشبه «الإدانة، الفنيّة»، فى محاكمة مفترضة، لكل من كانوا مسئولين عن صنع هذا الغياب وعن صياغة مداره، سواء كان هؤلاء شهودًا آخرين، أو «محلفين» أومتهمين أو جلادين أو قضاة. تنجح القصائد، بشهادتها، فى أن تدين هؤلاء جميعًا، وربما فى أن تجعلهم يتساءلون - وفى أن نتساءل معهم - عن ذلك الحصان الذى قد تُرك لمصيره، وحيدًا، هناك، فى ذلك المكان الأول الذى بات نائيًا وفى ذلك الزمن الأول البعيد، ثم تضعهم هذه القصائد، وتضعنا، فى مواجهة ذلك السؤال الحاد، المأساوى إلى حد ما، عن مصير ذلك الحصان، الآن! ■

* محمود درويش: (لماذا تركت الحصان وحيدًا!) رياض الريس - لندن، يناير ١٩٩٥.



الجملة فى شعر محمود درويش

صلاح فاروق

باحث مصرى فى اللسانيات وعلوم اللغة.

لقد أصبح الحديث فى ظاهرة الأسلوب معنى وفائدة من الشيوع بحيث يعفينا من التقديم له؛ أو الحديث عن مظاهره وإجراءاته - إلا ما اقتضته الضرورة - اكتفاء بإمكانية الرجوع لذلك فى مظانه الكثيرة المتيسرة[1].

تبقى فقط الإشارة إلى أن قصد هذه الدراسة تتبع الظواهر الأسلوبية للتركيب اللغوى فى شعر **درويش**. وهذا التخصيص للتركيب يستند إلى ضرورة حصر مجال البحث، وتركيز عناصره حتى يمكن الوفاء بدرسها. هذا من ناحية؛ ومن ناحية ثانية، فإن التركيب - بما له من خاصية لغوية يمكن إحصاؤها وتتبع مظاهرها المختلفة؛ يعُد أكثر مناحى الأسلوب دلالة على صاحبه، وأسلوبياته الأُخر؛ صوتاً وتخييلا؛ بماله من تداخل مع الأخيرين من حيث كونه الوسيط التعبيرى الحامل لكليهما. لكل هذا ونحوه، أقدم هذه الأوراق فى أسلوب الجملة لدى **درويش** آملا أن تتاح الفرصة فيما بعد، لاستكمال مناحيه الأخر.

ولأن الإنتاج الشعرى **لدرويش** كبير بمقاييس كثيرة؛ فقد اعتمدت فى اختيار مادة الدرس على الأعمال الكاملة له التى تضم أعماله الأولى (ثمانية دواوين)[2] بالإضافة إلى مقاطع من (ورد أقل)[3] و (أحدعشر كوكباً)[4] مراعياً فى ذلك البعد الزمنى (نحواً من ثلاثين عاماً) وهو مايعنى أن نتائج هذا الدرس سوف تأخذ بعداً تاريخياً يراعى مراحل التطور الفنى فى إنتاجه الشعرى. وسوف أشير إلى ذلك فى حينه.

١ - عند النظر فى الإنتاج الشعرى **لدرويش**؛ ومحاولة استكناه مظاهر التعبير عنده؛ يتبين أنه من حيث توزع هذا الإنتاج بين الإسمية والفعلية؛ غلبة الجمل الفعلية بنسبة تقترب من النصف (أكثر من ٤٠ ٪) مما يسمح بالتعميم والزعم بأن النص الشعرى لديه، يتجه إلى الحركة؛ مرتبطاً فى ذلك بالبعد الدرامى؛ والذى أنتج ميلا إلى «كتابة القصيدة الطويلة التى تمور بحشد هائل من الحوارات والمشاهد والتداعيات»[5] متيحاً فى الوقت ذاته «الحوار بين شطرى الوعى»[6] عبر اختزال المسافة بين الذات والموضوع وهى ملاحظة دقيقة تماماً وصحيحة، إلا أنها لاتفسر منهج الشاعر الحريص على إقامة الجدل بين المحور الحدثى، والمحور التشكيلى فى النص[7] والذى يعنى «تفتيت الزمان والمكان والشخصية والأزمة إلى نثرات منفردة [ثم القيام] بوضع النثرات تزامنيًا فى بؤرة وعى خارجة على الحدث.»[8]

إن مراجعة النظر تدلنا على العلاقة بين الاسمية والفعلية من زاوية أخرى؛

تأخذ فى اعتبارها التداخل الحاصل بين القسمين؛ والذى يتمثل فى مظهرين - الأول: الجملة الاسمية التى خبرها جملة فعلية. وهذه الأخبار تبلغ نحواً من (٣٧٪) تقريباً من مجموع الجمل الفعلية. الثانى: جملة كان التى تمثل تحولا ظاهراًمن الاسمية إلى الفعلية عبر الأصل الاسمى الداخل عليه فعل ناسخ(٩) وتمثل نحواً من (١٣٪) تقريبًا من مجموع الجمل الفعلية. أى أن هناك نحواً من (٥٠٪) من الأفعال يتجه نحو الاسمية. وبمعنى آخر؛ الاتجاه الحركى فى هذه الجمل يأخذ بعداً تجسيمياً بواسطة التداخل الاسمى(١٠) وأعتقد أن الأمر هكذا يستقيم خاصة إذا وضعنا فى اعتبارنا ما سبق ملاحظته على شعر **درويش** من الاتجاه نحو إبراز الهوية وإثبات وجودهاالحاد والصريح فى مقابل السلب وفعله. وهو الاتجاه الذى أراه يحرك من طرف خفى هذا الإنتاج الكبير للشاعر بحيث يمكن الزعم بأن هذا الشعر فى مجمله - من وجهة ما - هو شعر الهوية - وأن دراسة فاعلياتها؛ أو بمعنى آخر؛ اسميتها من الأمور التى أعتقدها تسهم فى تحليل نص **درويش** وتفسيره.

الشاعر العربى «محروم»
دم الصحراء يغلى فى نشيده
وقوافل النوق العطاش
أبداً تسافر فى حدوده
والحلوة السمراء فى صدف البحار!
(الأعمال ٤٨)

فى هذا المقطع - وهو من أول أعماله (أوراق الزيتون ١٩٦٤) يظهر التداخل بين الجملة الاسمية ونظيرتها الفعلية خاصة فى الخبر الثانى (جملة دم الصحراء) للمبتدأ (الشاعر) والخبر الثالث له (جملة قوافل النوق العطاش) فهاتان الجملتان خبراهما جملتان فعليتان (يغلى - تسافر) وهذا يعنى أن الاتجاه الإخبارى للجملة تقرير (باعتبارها ليست إنشاء) حركى. ويدعم هذا الاتجاه مضارعية فعلى الجملة مما يعنى استجلاب حالة الاستمرار (المضارعة) أثناء فعل القراءة ونلاحظ كذلك أن هناك جملة فعلية أخرى مضمرة ومحمولة على دلالة السفر المتعلق بالشاعر بجامع سياقى هو واو العاطفة من قوله: (والحلوة السمراء..) والتقدير (تسافر فى حدوده) لأن قوله (الحلوة..) مبتدأ يناظر المبتدأ فى (قوافل الصحراء) وطبقاً لمبدأ التوازى الذى أكد عليه (ياكوبسن) (١٠) فإن الخبر المضمر فى جملة (الحلوة السمراء) يحمل فى تقديره على الخبر فى الجملة الموازية (قوافل النوق) كما يجوز حمله على الخبر فى (دم الصحراء يغلى فى نشيده) خاصة وأن الجمل الثلاث تمثل ثلاثة أخبار للجملة الأصل (الشاعر العربى).

على أية حال ما أريد اللفت إليه هذا التداخل بين الفعلية والاسمية فى شكل جملة إطار (اسمية) خبرها جملة فعلية؛ أو مجموعة من الجمل كما فى المثال وهذا الشكل هو المصدر الأساسى والأول لطول الجملة - ليس فى شعر **درويش** فحسب: ولكن فى اللغة العربية - كما سيأتى بيانه(١٢) وهذا التداخل مسئول من وجه ما - عن ترابط السياق وتركيب دلالاته؛ بحيث يكون تعليق الجمل على بعضها البعض مسئولا عن تقييد الفعل أو توجيهه نحو دلالة بعينها (١٣) من ناحية؛ ومسئولا كذلك عن توسيع مجال حركته الدلالية من الناحية المقابلة(١٤) وإذا كنا قد لاحظنا تفوق عدد الجمل الفعلية بالقياس إلى عدد الاسمية فى شعر **درويش**: فإن ظاهرة التداخل الاسمى - فعلية هذه هى المسئولة عن هذا التفوق؛ لكون الاسمية فى أكثر أشكالها وروداً لديه - هى الإطار المحتوى على عدد من الجمل الفعلية كأخبار أو صفات لها أو أى من الموقعيات الأخرى للجملة بحيث يمكننا الزعم أن الاسمية فى هذا النموذج ونحوه هى المسئولة عن الترابط السياقى للحركة؛ وأن إلغاءها يعنى تفكيك هذه الحركة وبعثرة دلالاتها؛ كما أن وجودها ينفى التقريرية المباشرة؛ ويعطيها المعنى الدرامى للشعر - بحسب ما أشرنا إليه أعلاه.

يبـقى أن نشـيـر فى هذا الإطار إلى عـلاقـة الاسم/ فـعليـة من وجـهـة نظر التطور الفنى/ الزمنى فى شعر درويش إذ إن هذه العلاقـة تأخذ بعداً أكثر خفاء فى الأعـمال الأخـيـرة لديه بحيث يتولد الإحساس بسيطرة حركة الفعل تماماً على النص؛ إلا أن هذه الحركة تظل محتفظة بالشكل المتـداخل للجـملة عن طريق استخدام الجملة الفعلية (كوحدة كلية) فى موقعيات مفردات الجملة الفعلية الأصل (فاعل ـ مفعول ـ صفة وهكذا..) وبحيث نجد أحد النماذج وقد انعكست فيه العلاقة تماماً ـ وهو ليس شائعاً ـ فأصبح الإطار جملة فعلية ومفرداتها (مقول القول) مجموعة من الجمل الاسمية.

سجل: ١ـ **أنا عربى**

٢ ـ **ورقم بطاقتى خمسون ألف**

٣ ـ **وأطفالى ثمانية**

٤ ـ **وتاسعهم سيأتى بعد صيف.**

٥ ـ **فهل تغضبُ؟** (الأعمال ـ ٧٣)

أمـا عن استـخدم الجملة الفعليـة فى موقعيات الجملة (الفعلية) الإطار فمن نماذجها: فى شهر آذار مرت أمام البنفسج والبندقية خمس بنات

١ ـ **وقـفـن على بـاب مـدرسـة ابتدائية.**

٢ ـ **واشتعلن مع الورد والزعتر البلدى**

٣ ـ **افتتحن نشيد التراب.**

٤ ـ **دخلن العناق النهـــائى.** (الأعمال ٦١٨)

فـفى هذا النمـوذج نجد أربع جـمل فعلية تأخذ موقعية واحدة هى (الصفة) لوحـدة واحـدة من الجـملة الإطار هى (بنات) بينما وجدنا فى النموذج السابق له جملة إطار واحدة (فعلية آمرة) ومقول قولها خمس جمل اسمية؛ وحتى إن الجملة الرابعـة منهـا (وتاسـعهم) تضمنت فى تكوينها جملة أصغر فعلية (سيأتى..) مما يدل على مـدى التداخل وحميميته بين نوعى الجملة.

إلا أن معنى الاسمية لايظهر فقط فى هذا التـداخل بين نوعى الجـملة؛ وإنما يظهـر ـ على طول الأعـمـال قـديمـهـا وجديدها فى التصريح بإرادة التسمية:

أسمّى التراب امتداداً لروحى

أسمّى يدى رصيف الجروح

أسمّى الحصى أجنحة

أسمّى العصافير لوزاً وتين

أســـمـى ضلوعى شـــجـــر (الأعمال٦١٩).

ولعلنا نلاحظ فى هذا النموذج تحويل مدلول التسمية إلى (فعل) يملك التأثير فى غـيـره من الوحـدات؛ وربما تتـضح أهمية أو دلالة هذا الدور للتسمية إذا تتبعنا التحولات المضمونية (للاسم والتسمية) حيث يتبين لنا ارتباطها بمعنى الهوية وتحولها لوسيلة شفوية (الإنشاد/ الغناء) وكتابية (التسجيل) ثم حركية مؤثرة (لغة مـفـجـرة/ لغم) يعبر بهـا **درويش** عن الفاعلية الشخصية (الهوية) بحيث يملك فى النهـــايـة منح هذا التـــوصــــيــف (الوجودى) أو نفيه بواسطة التسمية ـ كما فى المثال ـ أو كما فى قوله:

أورشليم! التى خـدعـتنى كل أسمائها فى دمى..

خدعتنى اللغات التى خدعتنى

لن أسميك

(الأعمال ٢٩١)

أوحتى تتحول الوسيلة نفسها لأداة تفـقـده هو ومن ينتـمى إليـه هذا المعنى الوجودى للتسمية:

... من سـينزع أسـمـاءنا عن هويتنا:

أنت أم هم؟

(أحد عشر كوكباً ـ أدب ونقد ٦٨)

إن الحـديث عن المعنى الوجـودى للتسـميـة وفاعلياتها فى إكساب الهوية يوشك أن يكون حديثاً منفرداً وهو يحتاج لدرس خـاص به لذلك أتركـه إلى حينه وأعود لمتابعة ظواهر الجملة فى شعر درويش على نحو ما بدأناه.

٢ ـ والملاحظة الثانيـة فى هذا الشأن هى المتعلقة بالنظر لتصنيف الجملة من وجـهـة نظر الخـبـر والإنشـاء [١٥] وهو التـصنيف الذى يدلنا على قلة الإنشـاء لصالح الخبر الذى يغلب بنسبة تبلغ نحواً من (٨٠٪) تقـريبـاً وهى نسـبـة دالة ومفسرة لأسلوب الشاعر الذى يميل إلى تقرير الحـقائق من حيث إرادة تسميتها ومنحها هوية تنفى السلب المتسلط ـ على نحو ما أثرت. كما أنها تتسق مع أسلوبه الذى يحيل على مرجعيات خارجية كـثـيـرة [١٦] تناسب مـيله الأيديولوجى الخـاص [١٧] . هذه الإحـالات تقـتـضى بطبـيـعـتـهـا الميل إلى هذه التـقـريرية

الجملة فى شعر محمود درويش

(اللغوية) فنيًا؛ مع القطع بواحد من الجمل الإنشائية كلما اقتضى السياق ذلك - بقصد إحداث هذا الجدل بين الحركى والحدثى (الدرامى) المشار إليه. وعلى ذلك تظل اللغة عنده «فى أقصى درجات التأسيس لأنساقها الجديدة - بنية دالة تحيل إلى مرجعياتها خارج النص. تعرى الدلالة وتدفع بالخطاب الشعرى إلى مستوى الإفضاء المباشر (١٨).

لا أريد من الحب غير البداية، يرفو الحمام فوق ساحات غرناطتى ثوب هذا النهار فى الجرار كثير من الخمر للعيد من بعدنا فى الأغانى نوافذ تكفى وتكفى لينفجر الجلنار. أترك الفلّ فى المزهرية، أترك قلبى الصغير فى خزانة أمى، وأترك حلمى فى الماء يضحك، اترك الفجر فى عسل التين؛ اترك يومى وأمشى فى الممر إلى ساحة البرتقالة حيث يطير الحمام. هل أنا من نزلت إلى قدميك؟...

(أحد عشر كوكبًا)

والنموذج السابق يتبين فيه بوضوح الميل إلى الخبرية بسبب الإلحاح على عدم استخدام أى من وسائل الإنشاء فى مقابل التكرار (تكرار الفعل وتكرار نموذج التركيب) والذى يعد أحد وسائل تأكيد المعنى الخبرى للجملة ولا ينفى هذا الاتجاه تصدر المقطع (وهو الثامن من أحد عشر كوكبًا) بجملة نفى (لا أريد) ونهاية النفس الشعرى للجملة الخبرية بجملة استفهام (هل أنا) إذ إن هناك ثلاث عشرة جملة خبرية تفصل بين الإنشائيتين بنسبة (٨٥٪) للخبرية فى مقابل (١٥٪) للإنشائى: مما يؤكد الرقم الأول الذى طرحه الإحصاء لمثل هذه الجمل - وعليه المعوّل باعتباره أكثر شمولية فى النظر - وأعنى به (٢١٪) للإنشائى فى مقابل (٧٩٪) للخبرى وتقارب الأرقام فى الحالتين يؤكد الملاحظة ويدعمها بدلالته الخاصة.

٢-٢ ويتصل بهذا الأمر الميل المطلق إلى إثبات الجمل (اسمية وفعلية) بحيث إن النفى فى مجموعها لم يبلغ الـ (١١٪) وهى نسبة محيلة كذلك على ذات الرغبة فى الإثبات الشخصى لمعنى الهوية وإبرازها؛ خاصة وأن الجزء الحركى (الأفعال) متجه فى معظمه إلى المستقبل بالنظر إلى مجموع الأفعال المضارعة وأفعال الأمر بالقياس إلى نسبة الأفعال الماضية التى تحكى أو تستدعى أحداثًا مضت: (٦٠٪ من مجموع القسمين لصالح المضارع).

سأقطع هذا الطريق الطويل الطويل، وهذا الطريق الطويل؛ إلى آخره، إلى آخر القلب أقطع هذا الطريق الطويل الطويل الطويل.. فما عدت أخسر غير الغبار وما مات منى. وصف النخيل يدل على مايغيب. سأعبر صف النخيل أيحتاج جرح إلى شاعره ليرسم رمانة للغياب؟ سأبنى لكم فوق سقف الصهيل ثلاثين نافذة للكتابة، فلتخرجوا من رحيل لكى تدخلوا فى رحيل. تضيق بنا الأرض أولاتضيق. سنقطع هذا الطريق الطويل إلى آخر القوس فلتتوتر خطانا سهامًا. أكناهنا منذ وقت قليل، وعما قليل سنبلغ سهم البداية؟ دارت بنا الريح دارت، فماذا تقول؟ أقول سأقطع هذا الطريق الطويل إلى آخرى.. وإلى آخره.

(ورد أقل)

لقد آثرت اقتباس هذا المقطع الطويل من (ورد أقل) لبيان قلة الجمل المنفية بالقياس إلى إثباتها فى المقطع ذاته (١٧ جملة مثبتة - جملتان منفيتان) = (١١٪) تقريبًا للنفى فى مقابل (٨٩٪) للإثبات وهو قريب من الرقم نفسه بالقياس إلى نسبته فى النظر الكلى لمجموع الجمل الخاضعة للدراسة.

وفى النموذج نفسه نلاحظ غلبة الأفعال المضارعة (١٤ فعلا) فى مقابل الماضى (٥) والأمر (٢) مما يدل على الاتجاه نحو تقرير الحالة الشعرية بإعطائها معنى الاستمرار والتجدد الموازى لفعل القراءة وزمنه. وهذا التقرير يأخذ بعداً مستقبلياً عبر اقتران نصف المضارعة تقريبًا (٦) أفعال بين الاستقبال وهو مايمنع تثبيت هذا التقرير (بمعنى موته) بواسطة تعليق الدلالة على المستقبلية المؤجلة.

٣-١ والمقطع نفسه نستطيع الاستدلال به على ظاهرة أخرى فى شعر درويش وأعنى بها طول النفس الشعرى؛ حيث تطول الجملة دون تطويل وهو مظهر يعبر فى أحد جوانبه عن التداخل بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية على النحو المشار

إليه قبلا ويدل على الجملة فالجملة الاسمية تميل إلى الطول الذى يعبر عن التركيب وهو مايعود إلى كونها تمثل الجملة الإطار فى معظم نماذجها؛ حيث تحتوى الجملة من هذا النوع فى تركيبها على جملة فعلية أو أكثر تحدد بها حركتها واتجاهها التجسيمى للفعلية المتضمنة. والجملة فى هذا النموذج يتراوح عدد وحداتها فى أقل تكويناتة مابين (٤ إلى ٨) وحدات للجملة الواحدة. بينما تصل مثل هذه الجملة فى أقصى حالات طولها إلى نحو(٢١) وحدة لغوية. وإذا كانت الجملة الاسمية بطبيعتها جملة بسيطة لتكونها من عنصرين اثنين هما المسند والمسند إليه (المبتدأ + الخبر) فإن تركيب (تطويل/ تعقيد) هذه الجملة لايمثل عائقاً حقيقيًا أمام التلقى؛ خاصة وأن العناصر الداخلة فيها لاتميل إلى الإضافة المنتجة للدلالة المركبة؛ وإنما هى من قبيل إضافة الضمائر إلى أسمائها بقصد تحديد المرجعية الدلالية المحددة لاتجاه التركيب؛ خاصة منها الذى يعتمد على الجملة الفعلية التى تعبر من وجهة ماعن الرغبة فى التوجه الحركى أو تحريك الهوية التى يحرص درويش على تثبيتها وإبراز فاعليتها.

ويتأكد هذا المعنى للتركيب فى الجملة الاسمية إذا ما نظرنا إلى طول الجملة الاسمية التى خبرها اسم مفرد؛ فهذه الجملة على الرغم من كون الأصل فيها التكون من وحدتين اثنتين فقط (مبتدأ وخبر) إلا أن الغالب عليها فى نص درويش التكوّن من ثلاث وحدات (مبتدأ وخبر + صفة أو مضاف إليه) وهذا الرقم يرتفع حتى يصل إلى (٧) وحدات، وعادة ما يستقر عند(٤) أو(٥) لكل جملة على حدة.

٢ـ٣ أما الجملة الفعلية؛ فالتركيب فيها أظهر؛ والرقم الغالب على طول وحداتها هو (٨) حيث يعد هذا الرقم موضعًا مشتركًا للطول مابين الجملة الفعلية البسيطة (فعل وفاعل) والجملة الفعلية التى تستعين بوحدات أكثر لتقييد الدلالة؛ يغلب عليها الإضافة أو الوصفية؛ سواء كانت كلمات مفردة (أسماء) أو جمل فعلية أو اسمية أصغر فى إطار الجملة الكبرى/الإطار إلا أن الفرق الأساسى بين طولى النوعين: البسيط والمركب و كون الرقم السابق (٨) يمثل الحد الأقصى المعتاد للجملة البسيطة ؛ والحد الأدنى المعتاد للجملة المركبة . أما الحد الأقصى للأخيرة فقد يصل فى قفزات كبيرة إلى (٣٥) وحدة مروراً بأرقام ١١، ١٢، ١٣، ١٤، ١٥ المتقاربة ثم٢٠، ٢١، ٢٢، ٢٤، ٢٥ ثم أخيراً فى قفزة أكبر يصل الرقم إلى ٣٥ وحدة هو طول الجملة المكون من عدة جمل صغرى؛ والنموذج لهذا الشكل يمثله المقطع التالى:

فى شهر آذار مرت أمام البنفسج والبندقية خمس بنات!

١ ـ وقفن على باب مدرسة ابتدائية.

٢ ـ واشتعلن مع الورد والزعتر البلدى

٣ ـ افتتحن نشيد التراب.

٤ ـ دخلن العناق النهائى. (الأعمال ٦١٨)

فهذا المقطع فيه جملة واحدة إطار (كبرى) هى (مرت خمس بنات) بمتعلقاتها: الجار والمجرور وظرف المكان والاسم المعطوف على المضاف إليه: (فى شهر آذار/ أمام البنفسج والبندقية) وهو تركيب يبلغ عدد وحداته(١٠)؛ ثم يقفز هذا العدد ليصل إلى(٣٢) وحدة بواسطة أربع جمل فعلية جميعها فى موقع الصفة من تمييز العدد (خمس بنات). ولكن الجدير بالملاحظة فى هذا الشأن أن هذا الطول البارز لا يؤدى إلى تعقيد الدلالة بحيث تدخل فى الغياب بالمعنى الذى يحدده ويرصد أشكاله د/ كمال أبو ديب[١٩] ذلك أن المجاز الناتج من الإسناد غير المألوف (اشتعال البنات وافتتاح النشيد ودخول العناق) يمكن فهم المعنى المحدد لكل وحدة من وحداته على حدة، بالإضافة إلى إمكانية فصل الجمل المكونة للجملة الكبرى بحيث يمكن تحديد بداياتها ونهاياتها وتلقى دلالتها المحمولة فى إطار تكويناتها الصغرى لوحدة واحدة دون اختلاط بدلالات الجمل السابقة أو اللاحقة عليها.

٤ ـ وفى هذا النموذج لذلك إشارة واضحة للطريقة التى يتماسك بها السياق الكلى للنص؛ إذ إن جمله تتمايز فى كتل لغوية محددة؛ يبرز علاقاتها التعليق بواسطة حروف العطف أو الشرط أو التعلق بنموذج التركيب نفسه فى إطار قانون التوازى المشار إليه أعلاه. وهذه الملاحظة تحديداً تقودنا إلى التقديم والتأخير فى الجملة والظاهرة البارزة فى هذا الإطار هى الانفراد أو التفوق المطلق للجار والمجرور فى إطار التقديم على متعلقه العامل فيه (٥٣) من

إجمالى(١٧٤) جملة وهذا التقديم يقوم بوظيفة أساسية فى نص درويش هى الربط بين عدد من الجمل فى إطار كتلة لغوية بواسطة التعلق به.

فى المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا عن شجيراتنا، ونعد الضلوع التى سوف نحملها معنا والضلوع التى سوف نتركها، ههنا.. فى المساء الأخير لانودع شيئًا، ولا نجد الوقت كى ننتهى. كل شيء يظل على حاله، فالمكان يبدل أحلامنا ويبدل زواره، فجأة لم نعد قادرين على السخرية فالمكان معد لكى يستضيف الهباء.. هنا فى المساء الأخير نتملى الجبال المحيطة بالغيم: فتح وفتح مضاد... إلخ (أحد عشر كوكبا).

فالجار والمجرور (فى المساء الأخير) المتصدر لهذا المقطع تكرر بمعدل ثلاث جمل إلى خمس (فى بقية المقطع) بحيث تشكل دلالته على المساء إطاراً محيطاً بعدد من الجمل الفعلية؛ لا يجمع بينها سوى التوازى المعنوى (زمن المساء) والتوازى الدلالى (التشاكل) (٢٠) فنجد القطع والعد والتوديع والإيجاد والتملى) والجامع الواضح بينها هو الفاعل الواحد (نحن) وهكذا يحدث التشاكل المؤدى إلى تماسك السياق والتعقيد الدرامى للتركيب.

٢-٤ وفى المقطع نفسه نلاحظ ظاهرة أخرى فى شعر **درويش** تؤدى إلى تجنيب الجملة معنى التطويل أو الترهل الذى ينتج - فى إطار الطريقة التى يستخدم بها التكرار - ففى قوله: **«نعد الضلوع التى سوف نحملها معنا والضلوع التى سوف نتركها»**، أسقط درويش فعلا مقدراً بعد واو العطف؛ محمولا على المذكور فى الجملة (نعد) ومعتمداً على تكرار صيغة الجملة (الضلوع التى سوف) ولم يختلف سوى الفعل المحمول على التسويف فى الجملتين؛ وهو تحديدا الانحراف الذى أدى لقبول التكرار وإضافته الدلالية المتحولة من (الحمل إلى الترك).

وهناك نماذج أخرى لأشكال مختلفة للإسقاط أو كما - يسميه البلاغيون الحذف يمكن متابعتها ومراجعة تأثيراتها الدلالية لمن أراد.

- إن ظواهر كثيرة يمكن متابعتها واستقراء دلالاتها المختلفة، ولكن المقام بنا يضيق؛ وأخشى أن تنفلت الخيوط الكثيرة التى تطرحها قراءته ولذلك أوثر التوقف عند هذا الحد آملا أن تتاح الفرصة لاستكمال العناصر الأخرى للدرس فى شعره. وأكتفى فى هذا الشأن بالإشارة إلى المعنى العام الذى تطرحه نصوص **درويش**؛ وهو ما أشرت إليه بإرادة لتسمية وإبراز الهوية فهى التى تحرك النص عنده وتدير حركته.

أتوقف هنا على عود - ربما - قريب. ■

هوامش

١- يمكن الرجوع فى ذلك إلى صلاح فضل - علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته - دار المعارف ١٩٨٥ وعبد السلام المسدى - الأسلوبية والأسلوب - سعاد الصباح ١٩٩٣؛ وجميعها أو فى الحديث فى ذلك.

٢- محمود درويش - الأعمال الكاملة - دار العودة بيروت ١٩٨٧.

٣ - درويش - ورد أقل - الكرمل ع ١٩ - ٢٠ - ص ص ٨٧ - ١٠٤ نيقوسيا ١٩٨٦.

٤ - درويش - أحد عشر كوكبا - أدب ونقد ع ٩٨ ص ص ٦٤ - ٧٢ القاهرة ١٩٩٣.

٥ - محمد صالح الشنطى - خصوصية الرؤيا والتشكيل فى شعر محمود درويش - فصول مجلد ٧- ع الأول والثانى ص ص ١٣٩ - ١٥٩ أكتوبر ١٩٨٦ مارس ١٩٨٧ م.

٦ - راجع السابق ص ١٤٢.

٧ - السابق ١٤٥.

٨ - السابق ١٥٨ هامش ٣٥ والملاحظة فى الأصل للدكتور كمال أبوديب ويمكن مراجعتها فى فصول م ٤ ج ١ع٣ (الحداثة/ السلطة النص) يونيو ١٩٨٤.

٩ - يمكن مراجعة هذا التحول فى شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك بتحقيق محمد محيى الدين عبدالحميد م ١ ج ١ط ٢٠ - دار التراث القاهرة ١٩٨٠؛ ونحو ذلك من كتب النحو الأخرى. ثم تعليق د/ محمد حماسة عبداللطيف على ذلك فى كتابيه: فى بناء الجملة العربية ص ص ٣٩٢ - ٣٩٥ دار القلم الكويت ١٩٨٢؛ والجملة الاسمية - القاهرة بدون تاريخ.

١٠ - راجع فى علاقة الاسم بالتجسيم، الدكتور أبو ديب - الرؤى المقنعة ص ٣٢٥ - الهيئة العامة للكتاب - القاهرة - ١٩٨٦.

١١ - راجع مفهوم التوازى وأثره فى تحليل النص الشعرى: ياكوبسن. قضايا الشعرية ص ٣٢ ترجمة محمد الولى ومبارك حنوز توبقال ١٩٨٨ ومحمد مفتاح: فى سيمياء الشعر القديم ص ٤٥ - دار الثقافة الدار البيضاء ١٩٨٩.

١٢- راجع حماسة عبداللطيف - فى بناء الجملة العربية - ص ص ١٧٦ - ٢١٣.

١٣ - راجع السابق ٧٦- ٨٠.

١٤ـ السابق وكذلك تمام حسان ـ اللغة العربية معناها ومبناها ١٧٧ ـ ٢٦١ .

١٥ ـ من المعروف فى النظر البلاغى أن الأسلوب الإنشـائى هو المسـبـوق بنفى أو نهى أو استفهام؛ وأن الخبر هو الذى لم يتصل بواحد من أساليب الإنشاء.

ويمكن مراجعة ذلك بالتفصيل فى (الإيضاح فى علوم البلاغة للخطيب القزوينى) ص ص ٣ ـ ١١٩ .

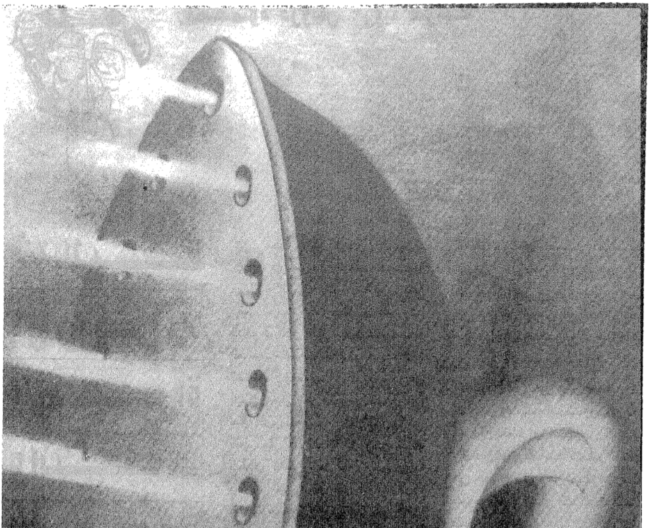
١٦ ـ راجع صالح الشنطى ـ سابق ١٤٤ .

١٧ ـ راجع السابق ومحمد العبد ـ اللغة والإبداع الأدبـــى ص ص ١٤٩ ـ ١٧٦ (تـــزاوج الأيديولوچى والأسـتطيـقى فى الخطاب الشعرى ـ نموذج محمود درويش) .

١٨ ـ صالح الشنطى ـ السابق ١٤٤ .

١٩ ـ راجع كـمـال أبو ديب ـ لغـة الغـيـاب فى قصيدة الحداثة . فصول م ٨ ع ٣ / ٤ ص ص ٧٧ ـ ١٠٥ ديسمبر ١٩٨٩ .

٢٠ ـ راجع فى دلالة هذا المصطلح محمد مفتاح ـ تحليل الخطاب الشـعـرى ص ص ١٩ ـ ٣٠ المركز الثقافى ـ ط ٢ الدار البيضاء، ١٩٨٦ .



لوحة للفنان كونراد كلابتشيك ـ ألمانيا



ثنائية الأرض/ المرأة وانتهاك المقدس

قراءة فى ديوان أعراس

عبدالعزيز موافى

قا طبقاً لقانون التحدى والاستجابة، فإن مواجهة القضايا المصيرية فى تاريخ الشعوب، تتم نتيجة لبروز دافع نفسى لمواجهة خطر يهدد وجودها. وهذا الدافع هو الذى يشكل مقدار الاستجابة العاطفية للظرف التاريخى عبر ذاكرة الجماعة. وهنا، يبدأ الدافع/ الحافز فى التشكل ضمن إطار مفهومى، ليتحول إلى نسق فكرى للجماعة، يشكل نظرتها إلى العالم. وفى هذه اللحظة التاريخية، لحظة التحدى، يتأسس داخل الذاكرة الجمعية ما يمكن أن نسميه بـ (أيديولوجية الخطر)، حيث يتم طرح العلاقة بين الذات والآخر، ثم يتم تحويلها إلى نسق من الأفكار والآراء، لتصبح (عقيدة وجود). وهذه العقيدة تتميز بشدة بنائها الفكرى، مقارنة بضعف موقف الجماعة المادى. فالأقليات الدينية ــ على سبيل المثال ــ حين تتعرض لخطر تاريخى، فإنها تتحول عن بنائها الوطنى باتجاه بنائها المعتقدى، حيث يصبح الدين ــ فى لحظة الخطر ــ هوية. أما فى لحظات الشتات/ المنفى، فإن الهوية تتجه فى عملية عكسية، حيث تستحيل داخل ذاكرة الجماعة لكى تصبح ديناً. أى أنها ــ الهوية ــ تنتقل من العرقى إلى الدينى، ومن اليومى إلى المقدس. فإذا حاولنا تأكيد ذلك التصور من خلال مثال شهير للشتات، فإننا نجد فى تاريخ الشتات اليهودى ــ مثلاً ــ كيف أصبح هذا الظرف هو المكون الأساسى للشخصية اليهودية، كما يحق لنا أن نتساءل: أكان من الممكن، دون شرط الشتات/ المنفى، أن تنتقل من اليومى إلى المقدس أسماء مثل: راحاب وأستير وراعوث؟ ناهيك عن تحول كل منها إلى أسطورة.

إذن، فنحن حين نطرح مفهوم التحدى والاستجابة التاريخيين، إنما نعرض بالضرورة لمفهومين: الهوية، والمقدس. والهوية، طبقاً للتصور الفلسفى، هى حقيقة الشىء من حيث تميزه عن غيره، وتسمى أيضاً وحدة الذات. كما أن فلسفة الهوية بوجه عام، هى (كل نظرية لا تفرق بين المادة والروح، ولا بين الذات والموضوع، وتنظر إليهما على أنهما وحدة واحدة،لاتنفصل)(١) إلا أننا حين نذكر الهوية، فإنه لا يمكننا ــ فى المقابل ــ أن نتجاهل مفهوم التمايز، لكى يؤدى الجمع بينهما إلى مفهومى الوحدة والاختلاف. فالهوية (ترصد الثابت والمشترك بين الأشياء أو الأحكام. أما التمايز فيشير إلى اختلافها، وعدم تساويها وتطابقها)(٢).

فإذا كانت الهوية فى حالات الشتات/ المنفى تنتقل من اليومى إلى المقدس، فما هو مفهوم المقدس؟ على المستوى الفلسفى، المقدس (هو كل ما يتصل بالأمور الدينية، فيبعث فى النفس احتراماً ورهبة، ولا يجوز انتهاك حرمته)(٣). أما

على المستوى اللغوى، فهو فى مادة قدس (اسم ومصدر بمعنى الطاهر والطهر، والتقديس = التطهير)(٤). وبدراسة المستويين: الفلسفى واللغوى، فإننا نستنتج أن المقدس عادة ما يمثل فكرة، لكنه لا يعبر عن واقع. فالطهارة التى نضفيها على المقدس هى طهارة تجريد، لاطهارة واقع. وبالتالى، فهى أسلوب نظر إلى الشىء، وليست صفة لازمة للشىء فى ذاته. فالبقر مقدس فى العقيدة الهندوكية، لا لأنه مقدس بالضرورة، ولكن لأن أفراد الطائفة الهندوكية يرونه كذلك. ولأن القداسة ترتبط بطهارة التجريد، أى داخل الفكر المجرد، فإن انتهاكها لا يشترط لإتمامه أن يتم عبر فعل مادى، بل يكفى أن يتم هذا الانتهاك عبر الأفكار المضادة لطبيعة القداسة. ومن هنا، لم تكن محاكم التفتيش تؤثم أفعالا تنتهك المقدس، ولكنها كانت تؤثم أفكاراً، لمجرد أنها تتصور أن تلك الأفكار يمكن أن تنتهك المقدس.

ومن خلال المقدمة السابقة، يمكن لنا أن نتعامل مع الجماعة الفلسطينية، باعتبارها داخل إطار الشتات/ المنفى، الذى يفرض عليها أن تتبنى نسقًا من الأفكار،ترتفع من أرض الواقع إلى سماء المقدس. ويصبح بحث تلك الجماعة عن هويتها، ليس ضرورة حياة، بقدر ما هو شرط وجود. وبالتالى لا يصبح الوطن ـ أو الأرض ـ مجرد واقع تم استلابه، لكنه يستحيل إلى فكرة، تشكل سقف وجود الجماعة فى أعلى درجاته. فالأرض ليست شرطاً لكون الفلسطينى يحيا، بدليل أنه يحيا فى منفاه، لكنها شرط لوجوده بالمعنى الأنطولوجى، للكلمة. ولأنه لايمتلك الأرض بالفعل، وبالتالى لايستطيع أن يموت دفاعًا عنها، إلا أنه يمتلك فكرتها، وبالضرورة فإنه سوف يتطرف فى تقديسها. فالأرض هى حاملة التاريخ (أى الماضى الخاص بالجماعة)، و(فكرة) الأرض هى حاملة للوجود الإنسانى عبرالزمن بأكمله، كما أنها باعثة الهوية الروحية لهذا الوجود.

وعندما يتحول الوجود إلى فكرة، فمن الضرورى أن تستحيل تلك الفكرة، داخل الذاكرة الإبداعية للجماعة، إلى فن. وتحت شرط الشتات/ المنفى، يصبح الشعر ـ بالضرورة ـ متقدمًا على الفنون الأخرى، ومنوطاً بتجسيد تلك الفكرة المجردة، وتحويلها إلى وقائع جمالية مرة أخرى، تقرب المسافة الشاسعة بين الحلم والواقع. فإذا كانت الفكرة ـ بالمعنى الأيديولوجى ـ هى مبرر وجود الجماعة، فإن الفن هومبرر حياتها.

وبينما العالم بأكمله يتحدث الآن عن (عصرالرواية) و(زمن الرواية)، فإن الفلسطينى ـ على التحديد ـ لا يزال يعيش فى عصر الشعر. لأن الرواية تتطلب واقعًا، والواقع بدوره يتطلب علاقات اجتماعية، وهذه تتطلب قانوناً اجتماعيًا وأيديولوجيًا واحداً. أما الشعر، فيكفيه أن يفتقد الإنسان الواقع، وأن يمتلك ـ فى المقابل ـ الحلم. ربما كانت قصيدة (وتحمل عبء الفراشة)(٥). لمحمود درويش، هى أهم قراءتنا الدالة على زمن الشعر الفلسطينى، وعلى الإنسان الفلسطينى ـ الباحث عن هويته ـ فى آن. فهذا الإنسان (حين يريد هوية، يصاب بالبركان). أما الشاعر فإنه من خلال تلك القصيدة، هو الذى سيقول: لا، ويعطى للظل أسماء القرى، وهوالذى يشرح هاجسًا فيجىء حراس الفراغ الساقطون من البلاغة. تتكسر سماء الماء لنشيده، حين يتضح المسدس والقتيل وسوف يجيئه الشهداء من جدران لفظته الأخيرة، يطردهم فلا يمضون، ويجيئه الفقراء، وهو لا خبز لديه ولا دعاء ينقذ القمح المهدد بالجفاف. وحين تتسع لنشيده عيون العاشقات، فإن هذا الشعر نفسه هو الذى يستحيل إلى سماء من لهيب، وتصبح البلاد فضاءه الكحلى. وحين يموت وحده، تتركه البحار على شواطئها وحيداً كالحصى، وتهجره البراكين التى كانت تطيع صهيله الدامى، ويدفنون العطر بعده، حينئذ سيقول: لا

لا ـ للمسرح اللغوى

لا ـ لحدود هذا الحلم

لا ـ للمستحيل

إن هذه الرؤية لدور الشاعر، إنما تعمق هذا الدور، حيث يستطيع الشاعر من خلاله أن يقوم بعملية تجانس كونى لكل مفردات الواقع الفلسطينى، لتصبح أهم سمات هذا الواقع، هى الوحدة من خلال التناقض، حيث القصيدة هى وحدها التى تحقق وحدة العالم. وهنا، يبدو الشعر وكأنه الإله الذى يصلى له الفلسطينى، كما تصبح القصيدة هى محرابه. فالشعر، وإن كان لا يمثل المقدس، إلا أنه يعبرعنه، وهو وإن كان خارج حدود هذا المقدس، إلا أنه فى النهاية إطاره، وبالتالى يصعب على المقدس الفلسطينى أن يتجسد خارج حدود القصيدة، لا لأنها تمنحه شرعية وجوده، ولكن لأنها تضفى البهاء على هذا الوجود.

ولعل أعظم إنجازات الشعب الفلسطينى عبرسنوات نضاله، ليست فى استشهاد أبطاله، ولكن فى إنتاج شعرائه. فالشهداء يتساقطون خارج حدود القصيدة، لكن القصيدة تمنحهم الحياة مرة أخرى، فينتصبون بداخلها رمزاً جديداً لمزيد من الاستشهاد. فكأن القصيدة هى طقس اعتراف الفلسطينى أمام التاريخ، وهى طقس تطهره أمام ذاته:

وعلى سقف الزغاريد تجىء الطائرات

تخطف العاشق من حضن الفراشة

ومناديل الحداد

وتغنى الفتيات:

قد تزوجت

تزوجت جميع الفتيات

يا محمد

وقضيت الليلة الأولى

على قرميد حيفا

يا محمد(٦)

والفلسطينى ـ خارج القصيدة ـ كائن قابل للفناء، لكنه ـ بداخلها ـ يستحيل إلى طائر الفينيق، الذى يبعث حيا من رماد فنائه. كما أنه خارج القصيدة كائن محاصر بلا وطن أو هوية لكنه بداخلها، يصبح هو الذى يحاصر الآخر ويطارده:

أنا أحمد العربى ـ فليأت الحصار

جسدى هو الأسوار ـ فليأت الحصار

وأنا حدود النار ـ فليأت الحصار

وأنا أحاصركم

أحاصركم

وصدرى باب كل الناس فليأت الحصار(٧).

وهكذا، لا تبدو القصيدة الفلسطينية كمبرر حياة فقط، لكنها تستحيل إلى ضرورة وجود. لذلك، فإن فكرة الهوية والمقدس يمكن تتبعها بسهولة فى مجال الخطاب الشعرى الفلسطينى، حيث يلتحم الواقع بالحلم، وتترابط الوقائع اليومية بالصور الشعرية، ويصبح فصل الواقعى عن الشعرى عن الحلم مستحيلا داخل حدود تلك القصيدة.

ونحن إذ نتحدث عن مفردات، مثل: الحلم ـ الوطن ـ الأرض ـ المنفى ـ الشتات ـ الهوية ـ المقدس ...، فإن هذه المفردات لم تتأسس خارج القصيدة الفلسطينية، ولكنها كانت نتاجاً مباشراً لها. وإذا كانت تلك القصيدة محوراً لدراستنا، فإنها عند **محمود درويش** تصبح شاهداً دالا على الشعر الفلسطينى بأكمله. وعند بحثنا عن شاهد دال على عالم **محمود درويش** الشعرى، فإن هذا العالم سوف يتجسد فى أوضح صوره من خلال ديوان (أعراس). فقد كتبت قصائد هذا الديوان ما بين عامى ١٩٧٥ و١٩٧٧، وكان **محمود درويش** قد غادر إسرائيل واستقر فى بيروت، وبالتالى، يكون مشروع الشتات/ المنفى قد اكتمل داخل ذاكرته الشعرية، وبلغ أوجه عنده. فمن العيش داخل إسرائيل إلى العيش خارجها، ومن النفى داخل الوطنى الفلسطينى إلى النفى داخل الوطن العربى، ومن مذبحة كفر قاسم إلى مذبحة تل الزعتر، تكون المأساة قد بلغت أقصى درجات عنفها. وبالتالى، يصبح ديوان (أعراس) شاهداً على أقصى درجات الوعى بهذه المأساة عند **محمود درويش**: لقد كانت بداية وعيه بالمأساة، كامنة فى تلك الكلمات:

(إذا كان متاحًا الآن تقييم هذه التجربة، تجربة اللاجئ فى وطنه، فإنى أشعر أنها تبعث على خطر القتل النفسى بصفاته أقسى من تجربة المنفى. فى المنفى يتوفر لديك الإحساس بالانتظار، وبأن المأساة مؤقتة، فتشم رائحة الأمل، ويصبح تحمل عذاب المنفى مبرراً، والتصور للمنزل والجمال المنشود والسعادة المقبلة أمرا مشروعًا. أما التجربة الأخرى، اللجوء فى الوطن، فإنه أمر غير مبرر، وصعب الاستيعاب ... إنك تشعر بالغصة والقهر حتى فى أجمل أحلامك.

ثنائية الأرض/ المرأة وانتهاك المقدس

وتكتسب ملامحك انعكاسات واقع هي أقرب ما تكون إلى الرموز. كنت أشعر أني مستعار من كتاب قديم، يخلق في انطباعًا غامضًا لأني لا أحسن قراءته)(٨).

إن هذا الوعي بالمأساة في الستينيات، يصل إلى أوجه في السبعينيات، حين يعاني تجربة الغربة داخل المنافي العربية:

.. كلما مرت خطاي على طريق

فرت الطرق البعيدة والقريبة

كلما آخيت عاصمة رمتني بالحقيبة

فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار

كم أمشي إلى حلمي فتسبقني الخناجر(٩).

وهنا، يستبدل أحمد الزعتر الآخر/ الإسرائيلي، الذي ارتكب مذبحة كفرقاسم ١٩٥٦، وصادرحقه في التنقل بين مدن الأرض المحتلة، بالآخر/ العربي الذي ارتكب مذبحة تل الزعتر ١٩٧٦، وصادر حقه في التنقل بين عواصم الأرض ـ غيرالمحتلة، فيختزل الوطن إلى الحقيبة:

وأعد أضلاعي فيهرب من يدي بَرَدَى

وتتركني ضفاف النيل مبتعدا

وأبحث عن حدود أصابعي

فأرى العواصم كلها زبدا(١٠).

(أعراس)

ثنائية الأرض/ المرأة:

يتمحور عالم **محمود درويش** الشعري حول رمزين أساسيين: الأرض والمرأة. وهذان الرمزان يتداخلان عنده، ويحدث نوع من التراسل بين الإنساني والمكاني، حتى يصعب الفصل بينهما، ونحن في حاجة ماسة لتتبع ثنائية الأرض المرأة في طبقات الوعي لديه؛ من خلال تراثه الإنساني العربي، كي نستطيع أن نفض الاشتباك بين هذين الرمزين.

وثنائية الأرض/ المرأة ممتدة في التراث الإنساني، بأكمله. فكلتاهما رمز للخصب، كما أنهما رمز للحياة. وبينما البدء الإنساني يتم بالخروج من رحم المرأة، فإن المنتهى الإنساني يكون دخولا في رحم الأرض، وكلتاهما رمز للسكن (بمعنى السكينة)، ورمز للتجاسد. وفي النهاية، فهما ـ داخل الذاكرة الفلكورية ـ (الوعاء) الذي تلقى فيها الطبيعة بذورها.

وإلى جانب الوعي الإنساني بثنائية الأرض / المرأة، فإن طبقات الوعي العميقة داخل الذاكرة العربية، تشكل الميراث النفسي لهذه العلاقة. ففكرة قداسة المرأة تستمد وجودها من ذلك الماضي البعيد، حيث كانت كل الآلهة في الجاهلية، فيما عدا (هبل)، من الإناث(١١). ومن البديهي أن فكرة الأرض في مفهوم القبائل الرعوية عامة هي فكرة غير مقدسة، نتيجة للارتحال المستمر. بل إن أفراد تلك القبائل ينظرون بتعال وازدراء شديدين للشعوب الزراعية. وقد انعكس ذلك على نفسية البدوي، الذي استحدث صيغة (العرض) بديلا عن صيغة (الأرض). وقد صارت المرأة هي الحامل النفسي لمفهوم العرض لديه. وبالتالي، فإن ثنائية الأرض/ المرأة، قد تم اختزالها في التراث العربي الجاهلي إلى أحادية المرأة، لتكتسب وحدها ـ إلى جانب الآلهة الإناث ـ صفة القداسة.

وما زالت ذكرى المرأة في التراث النفسي العربي حتى الآن، مرتبطة بظلال فعل (الوأد). على أن هذا الفعل كان يعبر عن طبيعة تقديس العقلية البدوية للمرأة، وليس تحقيرها. فالمرأة ـ في غياب الأرض ـ صارت رمزًا للقبيلة، وهي ـ باعتبارها حاملة لقيم العرض أصبحت أقرب إلى (التابو) القبلي، منها إلى الرمز. لذا، فقد كانت القبيلة تئد المرأة/ التابو، خوفًا من انتهاك قداستها،أو تعرضها للدناسة الشعائرية. وكان من الطبيعي في مجتمع كهذا، أن تعلو قيمة الحب العذري للمرأة على قيمة الاتصال الجنسي بها(١٢). وبالتالي، فقد كان هذا الحب هو القاعدة، وهو الدليل في الوقت نفسه على قداسة فكرة المرأة. بل إن هذا الحب كان هو البذرة الأولى لظهور التصوف فيما بعد، حيث كانت أهم صفات هذا النوع من الحب: الفناء في المحبوب، وحاول الحبيب في كل الأشياء المحيطة بالمحب، ثم التلذذ بفكرة تعذيب الجسد. فالمرأة إذن ـ في التراث العربي ـ هي التي علمت الرجل التصوف، قبل أن يعلمه الدين ذلك.

وثنائية الأرض/ المرأة عند **محمود درويش**، وإن كانت تعتمد على تقديس كلتيهما، باعتبارهما مصدرين للحياة، فإن هذا التقديس من خلال الفعل الضد

(الانتهاك)، يتأسس على أوجه الاختلاف بينهما، طبقًا لمنظور درويش الشعرى. فالأرض ـ عنده ـ تدخل ضمن إطار المقدس، ولكن نظرًا لأنها منتهكة بالفعل، فإنه لا يتحايل على هذا الانتهاك، لكنه يرصده، وهو يرفض هذا الانتهاك لكنه لايبرره. أما المرأة، فتظل أقرب للتابو، حيث إنها لا يمكن انتهاك قداستها الشعائرية عنده. حتى «ريتا»، المرأة اليهودية، تستحيل من خلال قصيدة (الحديقة النائمة) إلى وطن للشاعر، وبالتالى تكتسب قداسة الأرض، دون أن تخضع لقانون انتهاكها.

إن المرأة فى التراث الشرقى تكتسب قداسة ما، لأنها حاملة لقيم الشرف عند الرجل. لكنها عند **محمود درويش**، على العكس من ذلك، مقدسة لأنها تمارس فعل احتواء للرجل، وبالتالى تصبح وطنًا له. ويتبع ذلك أن تنتقل إلى المرأة قداسة الأرض، دون إمكانية تدنيسها. وبينما كانت قداسة المرأة (بمعنى طهرها) فى التراث الشرقى هى قداسة انفصال عن الرجل، فإنها عند **محمود درويش** قداسة اتصال به.

ومن أهم سمات المقدس فى ديوان (أعــــراس)، مــا يمكن أن نسـميه بـ (سيكولوجية الأسماء). فأسماء الأعلام لاتستخدم كحلية واقعية داخل القصيدة، لكنها تستخدم كقيمة مضافة. والاسم شاهد ينوب بحضوره عن غائب، لذا فإن استخدام الرصيد التاريخى والعاطفى لاسم ما، سوف ينسحب بالضرورة من الشاهد إلى الغائب، الذى هو موضوع القصيدة. فلإضفاء مزيد من القداسة على الرجل، نجد أنه إمـا يتسمى باسم (محمد):

قد تزوجت جميع الفتيات

يا محمد

أو أنه يتسمى باسم (أحمد):

أنا أحمد العربى ـ قال

أنا الرصاص البرتقال الذكريات

فى الحالة الأولى، كان الرجل يمثل قيمة الاستشهاد، وفى الثانية كان يمثل قيمة مقاومة الحصار، ولأن الاستشهاد ومقاومة الحصار تتسم بدرجة عالية من القداسة فى الذاكرة البشرية بشكل عام، فإنها داخل الذاكرة الفلسطينية تتطلب قيمة مضافة، تجمع إلى جانب المقدس النضالى، المقدس الدينى الذى يرمز إليه الاسم.

ومن خلال القيمة المضافة، التى يتسم بها استخدام الأسماء كرموز عند **محمود درويش**، فإن المرأة تكتسب بدورها تلك القيمة أيضاً لتأكيد قداستها، دون أن يرتبط ذلك ـ شأن الرجل ـ بقيامها بفعل ما. وكأن تلك المرأة واجبة التقديس من خلال النوع،لا من خلال الفعل، فهى مقدسة لكونها امرأة:

عاشق يأتى من الحرب إلى يوم الزفاف

يرتدى بذلته الأولى

ويدخل

حلبة الرقص حصانًا

من حماس وقرنفل

وعلى حبل الزغاريد يلاقى (فاطمة) [13].

فالرجل حين يتسمى باسم (محمد)، فلأنه مقاتل، ولأنه سوف يستشهد. لكن المرأة تتسمى باسم (فاطمة)، لا لشىء إلا لأنها امرأة إن عدم ارتباط تقديس المرأة بإتيانها بفعل، لا يعنى عدم قدرة المرأة على الفعل. على العكس، فالمرأة عند **محمود درويش** إيجابية بطبيعتها. وعدم صدور الفعل عنها، فإن ذلك لا يعنى انتفاءه، لكنه يعنى كمونه.

إن اسم المرأة عند مكون الفعل هو (فاطمة)، لكنها حين تقوم بفعل الاستشهاد فإن قداستها ترتفع درجة أخرى فيصبح اسمها خديجة، حيث تعلو مرتبة الأم/ الزوجة على مرتبة الابنة:

أنا الأرض

والأرض أنت

خديجة

لا تغلقى الباب

لا تدخلى الغياب [14].

ففاطمة ـ داخل الذاكرة العربية ـ اسم يرتبط برمز الابنة، وهى عادة مصب للفعل، أما اسم خديجة فمرتبط برمز الأم/ الزوجة، التى يفزع إليها كل من الابنة والزوج وقت الشدة، وبالتالى هى مصدر لفعل الأمان. وهكذا، تتأكد قداسة المرأة، من خلال استخدام الرصيد التاريخى للأسماء، بحيث تصبح قيمة مضافة إلى قيمة النوع.

ويأتى التراسل بين المرأة والأرض ـ عادة ـ من جانب واحد، فالأرض هى التى تحل دائمًا فى المرأة، لكن العكس لا يحدث أبداً، إلا فى حالة الاتصال الجنسى

ثنائية الأرض/ المرأة وانتهاك المقدس

بين الرجل والمرأة، ربما كان تفسير ذلك أن الأرض منتهكة بالفعل، ومحمود درويش يريد لمقدسه الخاص (المرأة) أن يظل خارج حدود هذا الانتهاك. لذا، فإن (أنا) الشاعر حين تتحد بالأرض، فإنها تسعى إلى المرأة كى تتطهر، ثم تعود إلى الخرائط مرة أخرى:

أنا الأرض منذ عرفت خديجة

لم يعرفونى لكى يقتلونى

بوسع النبات الجليلى أن يترعرع بين أصابع كفى ويرسم

هذا المكان الموزع بين اجتهادى وحب خديجة[١٥].

وتتداخل الأرض مع المرأة أحياناً، حتى تصبح المرأة أحد عنصريها، حيث العنصر الآخر هو الأفكار. وحين تمتزج المرأة بالأفكار، فإنها بالضرورة تمتزج باللغة التى هى وعاء تلك الأفكار. وبمجرد أن تضيع اللغة، كأداة للتواصل مع المسالم، تضيع معها المرأة:

إنه الرمل

مساحات من الأفكار والمرأة

...

ضاعت لفظتى وامرأتى ضاعت..[١٦].

إن محمود درويش يرى الأرض على هيئة امرأة دائماً لذا، فإنه كثيراً مايخاطب الأرض مسبوقة بكلمة (سيدتى)، طبقاً لبروتوكول القداسة:

سيدتى الأرض

أى نشيد يمشى على بطنك المتموج بعدى

..

أرجوك .. سيدتى الأرض .. أن تخصبى عمرى المتمايل

بين سؤالين: كيف؟ وأين؟[١٧].

بل إن الأرض لا تتجسد ـ مجازاً ـ عبر فكرة المرأة فقط، لكنها ـ مثلها ـ تمارس الجنس أيضاً مع رجلها / البحر، باعتباره فعل خلق:

وفى شهر آذار ينخفض البحر عن أرضنا المستطيلة مثل

حصان على وتر الجنس

فى شهر آذار ينتفض الجنس فى شجر الساحل العربى

وللموج أن يحبس الموج .. أن يتموج .. أن

يتزوج ... أو يتضرج بالقطن[١٨].

وفى موضع آخر، تتأكد أيضاً علاقة الترابط بين الأرض والمرأة:

نعم تسمى الأرض سيدة من النسيان

ثم تنام وحدك

بين رائحة الظلال[١٩].

والشاعر حين يغادر «ريتا» حديقته النائمة، فإنه لا يحس أنه انفصل عن امرأة، بقدر إحساسه بانفصاله عن وطن. فالإيجاز الشديد فى التعامل مع اللغة، وتقطيع الجمل مع نفى الروابط بينهـا من خلال نفى حروف العطف، يعطى إيقاعاً أقرب للشتات اللغوى، المرادف للشتات النفسى:

ينفتح الباب،

أخرج

ينغلق الباب،

يخرج ظلى ورائى

لماذا أقول وداعا؟

من الآن صرت غريبا عن الذكريات وبيتى[٢٠].

ولأن البيت الذى كان يحتويها ـ كمكان ـ هو بيتها لا بيته، فإن تعبير (بيتى) لايقصد به المكان، لكن يقصد به المرأة. وما من فارق ـ فى هذا الموقف ـ بين تعبيرى (بيتى) و(وطنى). ولكى يتأكد حلول الأرض/ الوطن فى المرأة فإن الفلسطينى ينسى امرأته (أى أرضه)، لكى ينساه رجال الأمن:

أنساك أحيانا لينسانى رجال الأمن

يا امرأتى الجميلة تقطعين القلب والبصل الطرى وتذهبين إلى البنفسج

فاذكرينى قبل أن أنسى يدى[٢١].

فهو حين يتناسى المرأة / الوطن لكى ينساه رجال الأمن، فإنه فى المقابل يطلب من الوطن / المرأة أن يتذكره قبل أن ينسى قدرته على الفعل.

وعند امتزاج (أنا) الشاعر بالأرض، وامتزاج الأرض بالحبيبة:

أنا الأرض، والأرض أنت . .

فإن مبدئى الحلول ووحدة الوجود ينسحبان على العلاقة بين أنا الشاعر وعالمه النفسى، الذى يتشكل من عنصرى الأرض والمرأة. وداخل هذه الثلاثية (الأنا ـ الأرض ـ المرأة)، فإنه فى مقابل (أنا) الشاعر تصبح الأرض رديف الـ (هو)، فى حين تستحيل المرأة إلى (الأنا الأعلى). لكن عند غياب المرأة من هذه العلاقة الثلاثية، مع بروز ثنائية الأنا / الأرض، فإن الأرض، كانعكاس شرطى لغياب المرأة، تنتقل من الـ (هو) إلى (الأنا / الأعلى)، وتكتسب درجة أسمى، أى تلتحق بالمقدس غير المنتهك:

أنا الأرض أيها الذاهبون إلى حبة القمح فى مهدها

احرثوا جسدى

أيها الذاهبون إلى جبل النار

مروا على جسدى

أيها الذاهبون إلى صخرة القدس

مروا على جسدى

فالأنا حين تمتزج بالأرض، تتسامى الأرض، ليصبح الجسد ـ ظل الأنا ـ هو القابل للانتهاك. لكن حين يذوب الجسد فى الأرض، فإنه يتلاشى، ولا يبقى فى النهاية غير الأرض وحدها. لذا، فإن ذاكرة الأنا تتدارك تلك الحقيقة، وتنزه الأرض تعرضها لما يفسد عليها قداستها:

أيها العابرون على جسدى

لن تمرّوا

أنا الأرض فى جسد

لن تمروا

أنا الأرض فى صحوها

لن تمروا

أنا الأرض. يا أيها العابرون على الأرض فى صحوها

لن تمروا

لن تمروا

لن تمروا[٢٢].

فالجسد الذى يرتبط بالأرض ويذوب فيها، ليس مجرد جسد، لكنه عالم بأكمله يتم اختزاله فى الجسد ظل «الأنا» على الواقع، وهذا الواقع لايمتلئ بالبشر، لكنه يضج بالشهداء:

إن فى حنجرتى عشرة آلاف قتيل يطلبون الماء

إن فى حنجرتى خارطة

الحلم وأسماء المسيح الحى

إن فى جثتى الأخرى فصولا وبلاد[٢٣].

على أن الأرض لا ترتبط برمز المرأة دائمًا، وكذلك الأنا. فهى أحيانا ما تتحرر منهما معًا، لتدخل فى علاقات ترابطية مع رموز أخرى، تمثل تجليات لها، مثل: الدم ـ السنونو ـ الياسمين ـ المخيم ـ المنفى ـ الطيور ـ العصافير ـ الرغيف ـ الطحين ـ السنبلة .... إلخ. ومن الواضح أن الأرض حين تتخلى عن رمزى الواقع: المرأة ـ الأنا، فإنها تتجلى فى أحد عناصر الطبيعة، حيث إنها تتحرر من سجنها بالانطلاق فى الطبيعة.

وهذه الأرض، على الرغم من أنها سجينة، إلا أن الذات الفلسطينية حين تبتعد عنها، فإنها تعانى من الأسر، رغم الحرية الظاهرية التى تتمتع بها:

ليتنى كنت طليقاً فى سجون الناصرة

وبالتالى، فإن تلك الذات حين تعانى سجنها خارج الأرض، يصرح الفلسطينى:

إن الوقت لايخرج منى

فتبادلت وقلبى مدنًا تنهار من أول هذا العمر

حتى آخر الحلم ..[٢٤].

ومن الطبيعى أن تلك الذات سوف تدرك أنها تعيش خارج الزمان، حين تعيش خارج المكان. بل إن الغربة تصبح داخلية، أى داخل الجسد:

ليس هذا زمنى

لا ليس هذا وطنى

لا ليس هذا بدنى[٢٥].

على أن الحياة خارج الزمان والمكان، أى خارج التاريخ، هى التى تكثف شكل انتهاك الأرض عند **محمود درويش**. لذا، يصبح البحث عن البدائل ضروريًا، من خلال مبدأ حلول الوطن فى الأشياء. فإذا كان الوطن يحل فى المرأة، فإنه قد يصبح عند الفنان هو الرسم بالماء:

كان الرسم بالماء وطن

..

العجز الذى يأخذ شكل الوطن ـ البوليس

هل كان الوطن
انطباعًا أم صراع؟
وضياعًا أم خلاص؟
كان يومًا غامضًا ..(٢٦).

فالتساؤل عن الوطن، الذي يؤلفه العجز والبوليس، نظرًا لأنه يفتقد إمكانية الإجابة، يؤدي إلى النتيجة التي يصل إليها الشاعر، وهي أن الوطن ـ كمكان غامض ـ ليس أكثر من يوم غامض بدوره.

وهذا التراسل ما بين الزمان والمكان، يعبر عن حركة التاريخ داخل ذاكرة الفلسطيني، حيث التاريخ لايعني إمكانية حياة، لكنه يلبي إمكانية وجود.

تلك هي آليات حركة الأرض بإزاء المرأة من ناحية، ومع الأنا من ناحية أخرى، حيث تمارس ثنائية القداسة/ الانتهاك عبر الديوان. وتظل المرأة متعالية على فعل الانتهاك، بينما تحمل الأنا صليبها لكي تتحمل عن الأرض كل خطايا الماضي. إلا أن ذات الشاعر الفلسطيني تعذب (أناه) الهاربة في قطارات اللغة، من عاصمة إلى عاصمة، ومن منفى إلى منفى. وكأن الشاعر الفلسطيني لابد أن يستشهد في اللغة، كي يمارس وجوده فعل الخلاص:

وتموت وحدك. سوف تتركك
البحار على شواطئها
وحيدا كالحصى. ستفر منك
المكتبات، السيدات،الأغنيات
شوارع المدن، القطارات،
المطارات، البلاد تفر من يدك
التي خلقت بلادا للهديل(٢٧).

المراجع والهوامش:

١ ـ المعجم الفلسفي المختصر ـ دار التقدم ـ موسكو ـ مادة فلسفة الهوية ـ ص ١٤٠.
٢ ـ نفسه ـ مادة الهوية والتمايز ـ ص ٥٥.
٣ ـ المعجم الفلسفي ـ مجمع اللغة العربية ـ مادة مقدس ـ ص ١٨٩.
٤ ـ مختار الصحاح ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مادة (ق د س) ـ ص ٥٢٤.
٥ ـ ديوان أعراس ـ محمود درويش ـ دار العودة ـ بيروت ـ ط١ (١٩٧٧) ـ ص ١١٧.
٦ ـ نفسه ـ ص ٨.
٧ ـ نفسه ـ ص ٤٠.
٨ ـ محمود درويش/ شاعر الأرض المحتلة ـ رجاء النقاش ـ كتاب الهلال ـ العدد ٢٢٠ ـ ص١١١.
٩ ـ ديوان أعراس ـ ص ٤٤
١٠ ـ نفسه ـ ص ٤١.
١١ ـ الإلهات الثلاث: اللات والعزى ومناة، كان العرب يعتبرونها بنات الله. وفي هذا نزلت الآيات: «أفرأيت اللات والعزى، ومناة الثالثة الأخرى. ألكم الذكر وله الأنثى. تلك إذن قسمة ضيزى» النجم ١٩ ـ ٢٢. انظر (اليهودية في العقيدة والتاريخ) ـ عصام الدين حفني ناصف، ص ٤٦.
١٢ ـ من كتاب «أخبار النساء» لابن القيم الجوزية ـ مطبوعات الحياة ـ بيروت :
قيل لأعرابي: ماكنت تصنع لو ظفرت بمن تهوى؟
قال : أمتع عيني من وجهها، وقلبي من حديثها، وأستر منها ما لا يحبه الله ولا يرضى بكشفه إلا عند حل ـ ص ٤٣.
ـ وقال آخر: حديث طويل، ولحظ كليل، وترك ما يكرهه الرب وينقطع به الحب ـ ص ٥٣.
وقال ثالث: أطيع الحب في لثامها، وأعصي الشيطان في آثامها، ولا أفسد بضع عشرة سنين فيم يبقى ذميما عاره، وينشر قبيحه في ساعة تفقد لذتها إني إذن لئيم، ولم يلدني كريم ـ ص ٥٥.
١٣ ـ ديوان أعراس ـ ص ٧.
١٤ ـ نفسه ـ ص ٨٢.
١٥ ـ نفسه ـ ص ١٠٤.
١٦ ـ نفسه ـ ص ٦٣، ٦٧.
١٧ ـ نفسه ـ ص ٨٨، ٩١.
١٨ ـ نفسه ـ ص ١٢٢.
١٩ ـ نفسه ـ ص ١٣١.
٢٠ ـ نفسه ـ ص ٤٧.
٢١ ـ نفسه ـ ص ١٠٦.
٢٢ ـ نفسه ـ ص ١١٣.
٢٣ ـ نفسه ـ ص ٢٩.
٢٤ ـ نفسه ـ ص ٢٩.
٢٥ ـ نفسه ـ ص ٣٤.
٢٦ ـ نفسه ـ ص ٧٣، ٧٤.
٢٧ ـ نفسه ـ ص ١٢٤.



محمود درويش ومواقيت القصيدة

جماليات الزمن النصى
مقاربة وصفية سيميائية

عبد الله السمطى

توطئة :

قال .. يستهل محمود درويش رائعته: «مأساة النرجس - ملهاة الفضة» بقوله:-

عادوا

من آخر النفق الطويل إلى مراياهم.. وعادوا

حين استعادوا ملح إخوتهم فرادى أو جماعات، وعادوا

من أساطير الدفاع عن القلاع إلى البسيط من الكلام(١).

الفعل (عادوا) الذى يكرره درويش بشكل متواتر فى قصيدته يوحى بأن هذا الحدث تم وانتهى، فالفعل ماضٍ مسند إلى واو الجماعة، والشاعر هنا مراقب لهذه العودة، راوٍ لها شعرياً، لقد عاد الأهل إلى وطنهم، وبوا يرتبون هواءه، وينظمون تفاصيله، الفعل المسند إلى واو الجماعة (عادوا) يمثل ذروة الانتظار عند محمود درويش الذى ما فتئ يلح على فعل العودة والرجوع، فعل مستقبلى مؤجل دائماً فى شعره(٢).

هنا فى هذه القصيدة ينتهك درويش هذا المستقبل، يلغيه تماماً، يتجاوزه زمنياً الشاعر يعرف أن هذا الفعل تم من خلال زمن نصه، من خلال مخيلة النص التى تشارف نبعيْ الحلم والرؤيا، وتؤسطر الزمن بواقعه وأحداثه وشخوصه.

إن «طموح القصيدة يمتد من نقطة غير مرئية فى المستقبل حيث تتحقق العودة إلى الوطن المحتل، رجوعًا إلى بدء الخليقة عبر أزمنة تاريخية متعددة، تختزل الأبد فى لحظات تسع الزمان لتصل الذات الفلسطينية فى النهاية إلى زمن العودة، واستعادة ذكريات المنفى(٣). وفى هذه المثابة فإن العودة تكتمل تمامًا فى القصيدة، العائدون يقبضون بحنينهم على هذا الوطن، يمارسون حريتهم السلبية بعفوية، وهنا يذكر درويش قوله المتنامى بتكراره عبر القصيدة:-

«والأرض تورث كاللغة»

هنا يعطى درويش للأرض - للمكان بالأحرى -؛ زمنًا خاصًا يفارق الزمن الواقعى، المعاين، زمناً يجعله يتخلى عن هذا الترتيب الثلاثى المستقيم للزمن، ويكتشف زمنها الدائرى، المطلق، المتعدد، وذلك باقترانها باللغة، وتشبيهها بها، فاللغة آنئذ هى بيت الكينونة والصيرورة معًا «إنها ما يضمن إمكان الوقوف وسط موجود منكشف، فحيث تكون لغة يكون عالم، وحيث يكون عالم يكون تاريخ، واللغة من هذه الوجهة تضمن للإنسان أن يكون على نحو تاريخى، إنها تلك الحادثة التى تملك بين يديها أعلى إمكانيات الوجود الإنسانى(٤).

وحين يشبه الشاعر الأرض باللغة فإنه يعطيها دلالاتها، وبهذا تصبح الأرض ذات زمن خاص، ينتقل الشاعر به أنّى شاء، وقتما رغب، تورث ويتحدث بها ساكنوها. إن الزمن الخلاق الذى يهصر كل الأزمنة داخله، يتمثل فى الشعر، والشاعر بالتالى لا يعيش فى المكان بقدر ما يعيش فى الزمن، الزمن هو مجاله الحيوى، فضاء بصيرته، حيز مخيلته، وعلى هذا الحذو فإن ما يصبو له شعرياً لا يتأتى بالضرورة من استلهام جزئيات المكان والتحديق فى جمالياته، بل فى ما يتولد عن هذا المكان من أزمنة شاسعة، ومن لحظات مأنوسة ممتدة، يتشاقق عنها وعى إبداعى طريف، فالتوسع فى الزمن، توسع فى تلمس الخلود الأبدى، الخلود الذى تتوارى كل الأمكنة فى خلفيته.

وحين يفكر الشاعر زمنياً، فهو فى هذه المثابة يستأنس بأزمنة مضت وأزمنة ستجىء، يستأنس بأعمار دالتْ وأعمار تتخلق و**محمود درويش** حين يمضى فى زمنه الخاص الذى تطرحه قصيدته يبدى قدراً كبيراً من الانفلات المكانى وعدم الرسوخ فى محل ما، أو بقعة معينة، كأن وطنه يمضى فى الزمان المطلق، يحمله فى نشيده، ينقله إلى لحظاته الأسطورية، إلى فضاءاتها المؤجلة.

كيف توصل **محمود درويش** إلى هذه المجاوزة، كيف قطع ارتقابه وقلق انتظاره المتطلع دائمًا فى شعره إلى العودة فى غدٍ طامح؟ وفى مستقبل آمل؟ هذه القراءة تحاول تبيان هذا الزمن النصّى وتحديد جمالياته عبر الارتكاز على منهج وصفى سيميائى، نتغيّا به الوقوع على أبرز فاعليات هذا الزمن الأسلوبية بالرصد والتأويل، وتنفيذ ذلك فى شكل متمازج بين الإحصاء والتدليل، وبين تتبع الدوال وتواشجها المعجمى الزمنى والتأمل عبر ذلك فى شاعرية الزمن النصى ودلالته.

ـ ١ ـ

.. يقول **هايدجر**: «إن الزمان هو الأفق الترانسندنتالى المتعالى الذى ننظر منه إلى السؤال عن الوجود»... فإذا ما اعتبرنا أن النص الشعرى ـ بوصفه وحدة كاليجارية مطبوعة متعينة ـ؛ بمثابة وجود نصغى إليه، نتلمسه ونحسه، فإننا نسائل هذا الوجود فى قراءتنا بشكل زمانى، خاصة أن بنية هذا النص تنهض أساسًا على زمنية ما، تتمثل فى مراقبة التطور الدلالى للكلمات، وفى استثمار تاريخيات الكلمة فى السياقات المختلفة، فضلا على مراقبة الزمان نفسه دلاليًا، بشخوصه وأحداثه وأساطيره، ومن وجهة ثانية فإن تراكب الجمل الشعرية وتراصفها سياقياً واستبدالياً يتم عبر نسق ما تشكله زمنية هذا التراكب، وترتيبه، وتكراره، وإظهار إيقاعاته، فى سكونها وحركاتها، اختزالها وتمددها.

كذلك يرتبط الزمان جوهرياً بالشاعر فله «علاقته الوثيقة بالعالم الداخلى للانطباعات، والانفعالات والأفكار، والزمان بهذا الوصف هو معطى من معطيات الوعى المباشر، وهو أكثر حضوراً من المكان، بل من أى تصور آخر كالسببية أو الجوهر، فكأنه لا خبرة هناك إلا إذا كانت تتسم بطابع زمانى»(٥).

إن الشاعر بالتالى لا يراقب زمنه فحسب، بل إنه يراقب التاريخ فى توهجه وانطفائه وفى صياغة لفتاته المأساوية، وفى لحظاته المغتبطة، الشاعر يرى ويرصد، يتنبأ ويحلم، وهذا هو جوهر الفن الذى هو «تحرر من أسر الزمان التتابعى إلى الزمان الحر الذى يتيحه العمل الفنى، بل إن الفنان فى عمله يعيش تجربة خاصة من الزمان، فهو زمان يختلف فى بنيته وتركيبه عن الزمان الموضوعى الذى يعيشه فى العمل لأنه لا يقوم على التراتب المنطقى، وإنما يقوم على الحرية، وهذا الطابع الخاص للزمان الذى يعيشه الفنان أثناء عملية الإنتاج الفنى ينعكس على العمل الفنى»(٦).

ذلك لأن الزمان هو شكل تجربتنا الداخلية التى نستشعرها كامنة فى لحظاتنا القصيرة التى نحياها، وإذا كان الشاعر لا يحس بحريته الكاملة إلا فى مكانه الذى يحبه ويألفه، ويستنشق تفاصيله، فإنه فى حاجة دائمة إلى توقيت خاص يحدده هو، ويطلق صوبه حواسه، وهنا يجد الشاعر مبتغاه فى توقيت كتابته قصيدته، فى لحظاته الإبداعية ذات التوقيت المغاير للزمان العام. وهنا لنا أن نقرر أن هناك فارقًا بين الزمان الفيزيائى العام هذا وبين الزمن فى النص الشعرى، فإذا كان الزمان يعبر عن التاريخ، ويمضى دائمًا فى خط مستقيم ذى أبعاد ثلاثية تاريخية، ويمضى متوغلا فى آناته، فإن الزمن النصى يكسر هذا الترتيب المعهود، ويمضى متنقلا فى شكل لامتوالٍ فى توقيت الكتابة نفسه، يصبح الزمان مسرحًا لحركاته وسكناته، وهنا يمزج الشاعر دائمًا بين تبديات المكان وتبديات الزمان باعتبارهما زمنًا شعريًا له حضوره فى فضاء الصفحة، فى قران إبداعى يوائم بين النقطة واللحظة، الامتداد والديمومة، التجاور والتعاقب، التتالى والتوالى، السكونية والحركية، الثبات والتغير، الكينونة والصيرورة(٧).

ولو أهبنا بشعر درويش فى تمثله هذا الزمن الخاص، نصغى لقوله:ـ

أداعب الزمن

كأمير يلاطف حصانًا

وألعب بالأيام

كما يلعب الأطفال بالخرز الملون

إنى أحتفل اليوم

بمرور يوم على اليوم السابق

وأحتفل غدًا بمرور يومين على الأمس

وأشرب نخب الأمس

ذكرى اليوم القادم

وهكذا.. أواصل حياتى(٨).

(الديوان / ٣٩٦)

فكما يتبدى من هذا المقطع فإن الشاعر بمثابة لاعب بالأيام يلهو بما فى نصه، ويبدل ويغير فى ترتيبها، سواء كانت ذكرى ماضية، أم ذكرى قادمة، وليكن أن ما يوحى به الشاعر هو قصد التفلت من هذا القيد الزمانى المحسوس، تجاوز لأسْرِه، ولرتابته المتتابعة، ملاطفة لهذا الزمان المراكض الجامح، تحويله إلى شئ بسيط (خرز ملون) إلى دمى فى يد الأطفال، وهكذا تتواصل الحياة الشعرية.

ـ ٢ ـ

إن الميكانيزم الشعرى عند **درويش** يتخلق عبر إطار درامى، متجادل دائمًا، متوتر، فهو لا يلجأ إلى تقنية ما دون أخرى أو ينجز نصه على مركوزات متناكرة، إنه يصنع من التضاد التقنى مزيجاً شعرياً مدهشاً، حيث يتآلف الغنائى مع البصرى الحوارى، والسردى الكنائى مع الاستعارى، والمكانى مع الزمانى، مع الاحتفاظ بجماليات كل منهما، وينشأ ذلك فى بنية متراصفة تستثمر المنجز التقنى القولى والبصرى فى الشعر والدراما والسينما، بوعى أسطورى لافت، لا يذهب للأسطورة كى يوظفها، أو يتقنع بشخوصها، بل ليؤسطرها من جديد فى مقابل أسطرته للوقائع المعاصرة، وإيلاجها فى الزمن الأسطورى الطليق، ويتأتى ذلك بنوع من مباطنة الظاهر وإظهار الباطن، بالوضاءة والعتمة، بالحضور والغياب، بالسياقى والاستبدالى، بالتذكر والحكى، بالاسترجاع والاستباق، فكيف يصنع **درويش** عبر ذلك كله زمنه النصّى؟ كيف يؤسسه ويشعرنه؟؟

إذا فرقنا فى قراءتنا الخطاب الدرويشى بين زمن القول الشعرى وبين المسرود الشعرى فإننا نقع على جملة من النقاط بادهة، تتمثل فى:ـ

أ ـ أن القصائد الأولى لدى **محمود درويش** كانت ذات بعد زمنى واحد، بمعنى أنها تحمل دفقة أحادية، تتحدث دائما عن الحلم بالمستقبل، وذات صوت أحادى، حاد النبرة، كذلك كانت تتميز بالقصر نوعًا ما بالمقارنة بقصائد **درويش** فى دواوينه الأخيرة.

ب ـ أن هذه القصائد الواردة بالدواوين الأولى خاصة (أوراق الزيتون ـ عاشق من فلسطين ـ آخر الليل) تتحدث سردياً عن واقعة، أوحدث فردى أو جماعى، لكنه حدث أحادى، يكتبه الشاعر من منظور أحادى وبالتالى فإن حركته لا تتوغل فى الزمان، لاتتعدد زمنياً، لاتحمل أساطيرها الخاصة، بيد أن ذلك كان تبعًا للمرحلة الشعرية التى خبرها الشاعر.

جـ ـ لا تقول هذه القصائد الأولى سوى مضامينها الأولية، الظاهرة، وبالتالى لم تصنع لمفرداتها أبعاداً دلالية

عميقة أخرى وبالتالى أبعاداً زمنية، ذلك لأن الشاعر فى هذه المرحلة كان يبغى أن تكون القصيدة مباشرة، حادة فى صخبها، قصيدة مقاتلة، وبالتالى فإن جماليات الإنشاد كانت لافتة فى هذه القصيدة.

د - على العكس مما سبق فإن القصائد الأخيرة لمحمود درويش، والتى بدأت بإرهاصات «سرحان يشرب القهوة فى الكافتيريا» ثم ديوانه الملحمى «أعراس» حتى «مأساة النرجس» مروراً بملحمته «مديح الظل العالى» و«حصار لمدائح البحر» «هى أغنية.. هى أغنية» حتى ديوانيه الأخيرين «أرى ما أريد» و«أحد عشر كوكبا» فإن زمن القول الشعرى سواء تفاوت طولا أو قصراً، يحوى سردات شعرية متكثرة، ووقائع وأحداثاً، وأساطير، تضرب فى جذور التاريخ، لتسمق حتى اللحظات الآنية، لتعطى أزمنة متعددة، خصبة.

هـ - فى هذه القصائد الأخيرة تتبدى فاعلية الزمن بشكل ناصع، حيث يلغى درويش هذا الخط الأحادى المستقيم الذى كانت تمضى على منهجه قصائده الأولى، ويلج إلى الزمن المطلق، الزمن الدائرى الذى يكسر الترتيب الثلاثى المعهود، ويجاوزه، تبعًا لزمن الكتابة نفسه، والذى ينطوى على الإيقاعات، والتطريب، والغناء، والمونولوج، والديالوج، والجمل القصيرة والجمل الطويلة، والفقرات الشعرية المتنوعة.

ومن هذه النقاط فإن الخطاب الشعرى الدرويشى يجنح بنا إلى استيفاء عدة أمور تتصل بزمنية هذا الخطاب، وتبرز بوصفها محفزات جمالية دالة داخل هذا الخطاب، تتمثل فى مراقبتنا الراصدة لها لنتحدث عن خواصها، ظواهرها، والتى على أساسها ينهض هذا الخطاب ويتميز داخل السياق الشعرى العربى بعامة ولسوف أبدأ بقراءة زمن المستقبل عند درويش لما يحمله هذا الزمن من مفاتيح تقنية دالة لقراءة الشعر الدرويشى، تبعاً لما يطرحه هذا الشعر من مواقيت متعددة.

إن زمن المستقبل عند محمود درويش يمثل الهاجس الأساس فى سيمياء قصيدته، فهو دائمًا فى ارتقاب وانتظار، هناك حلم مؤجل، حنين نوستالجى بالعودة والرجوع إلى الوطن، حالة النفى والاغتراب تجعله على قلق كأن الريح تحته، كما صدر ديوانه «هى أغنية» بهذا الشطر من المتنبى، تجعله فى حالة من التوتر الخلاق الذى يصغى لنبضات الوطن فى قلب العالم، فى قلب الزمن، درويش فى هذا المعنى كان - ولايزال - ينتج قصائده، لكن العودة القريبة التى كانت تحملها، وتبشر بها قصائده الأولى لم تحدث بسبب تناقضات الواقع العربى، واكتشافه أن الثورة العربية محفوظة - فحسب - فى الأناشيد والعيد والبنك والبرلمان والمذياع - على حد تعبيره - واستحالت إلى عودة أسطورية كما فى (مأساة النرجس) إلى عودة ليس لها بدء وليست لها نهاية:-

من يذكر الآن البداية والتتمة؟

ونريد أن نحيا قليلا كى نعود لأى شىء

أى شىء

أى شىء

لبداية، لجزيرة، لسفينة، لنهاية لأذان أرملة، لأقبية، لخيمة(٩).

وبهذا المعنى فإن قراءة زمن المستقبل فى شعر درويش ستقفنا على عناصر سيميائية دالة يعمل عبرها الشعر، ويشتغل من خلالها الشاعر بحدسه الخاص، حيث «إن كل حدس للمستقبل بمثابة وعْد بأعمال لا يحيط بزمان هذه الأعمال، فينحصر هذا الحدس فى تخيل تعاقب وتناسق الآنات الفاعلة، إن توقع المستقبل معناه تحديد قاطرته، متناسين فواصل الكسل والتعب والتسلية، ومعناه عزل مراكز سببياته معترفين على هذا النحو بأن السببية النفسانية.. تعمل بقفزات فتقفز فوق الأوقات غير المجدية»(١٠) ودائمًا ما يقفز درويش بشعره إلى أوقاته، وإلى توقع مستقبل مجد، يحقق به قصيدة متميزة فى السياق الشعرى العام، تمسك بإنشادها الدرامى وبغنائيتها الشجية المتجادلة.

إن الحديث عن المستقبل عند درويش يأخذ عدة صيغ:-

١ - بالفعل المضارع المسبوق بالسين أو سوف.

٢ - بأدوات الشرط (لو- إذا) والتمنى (ليت) وبأدوات مثل: عندما - لما - حينما - حالما - الخ

٣ - بأداة الاستفهام (متى).

٤ - بأفعال الأمر.

٥ ـ بالإشارات الزمنية، وظروف الزمان مثل (غدا) و (الآتى) و (المستقبل)، والليل والنهار والفجر.. الخ

٦ ـ بالحلم والتخيل عن طريق الفعل (أرى).

٧ ـ ببعض التعبيرات الأخرى التى يطرحها سياق النص مثل:ـ

(البداية والنهاية) و(آخر الليل) و (البدء والمنتهى).

٢ ـ ١

إن شاعرية الأفعال عند محمود درويش تعطى انطباعين دلاليين، أولهما: الحركة، حيث تموج لوحات درويش الشعرية بالحركة والتنقل والسفر، ومراقبة التفاصيل الصغيرة فى حركتها، ومضيّها، وبالتالى فإن هذه الحركة تعبر عن زمنية ما، عن تطلع مؤقت، يلغى ثبات الأشياء وسكونها، وثانيهما: الزمنية، حيث ترتبط الأفعال بالزمن أساسًا، الزمن الذى يتحرك بين الماضى والحاضر والمستقبل، الذى ينطوى فى داخله على أحداث ووقائع، وإذا كان حديثنا هاهنا عن زمن المستقبل، فإن نزوعنا سيتحرك إلى قراءة الفعل المضارع حالة تعيينه للاستقبال ويتأتى ذلك فى أمرين[١١]:ـ

الأول:ـ إذا اقترن بظرف من ظروف الاستقبال مثل «إذا» سواء أكان الظرف معمولا للمضارع، أم كان المضارع معمولا للظرف... أو سبقته «هل» أو إذا اقتضى طلبًا أو سبقته أداة شرط وجزاء، سواء كانت جازمة أم غير جازمة، أو اقتضى وعدًا أو وعيدًا أو صحب أداة توكيد لأن التوكيد يليق بما لم يحصل ويناسب مالم يقع.

الثانى:ـ اقترانه بحرف «تنفيس» وهو السين وسوف، وكلاهما لا يدخل إلا على المضارع المثبت ويفيد التنفيس، أى تخليص المضارع المثبت من الزمن الضيق وهو «زمن الحال» ـ لأنه محدود ـ إلى الزمن الواسع غير المحدود، وهو «الاستقبال» تأسيسًا على ما سبق نطالع بعض النماذج الدالة على المستقبل فى شعر درويش، ولنصغ لهذه المشاهد:ـ

١ ـ إنا سنقلع بالرموش الشوك والأحزان قلْعا

سنظل فى الزيتون خضرته، وحول الأرض درعا[١٢].

٢ ـ سنصنع من مشانقنا

ومن صلبان حاضرنا وماضينا

سلالم للغد الموعود[١٣].

٣ ـ إذا دقت على بابى.. يد الذكرى

سأحلم ليلة أخرى

بشارعنا القديم وعودة الأسرى

وأشرب مرة أخرى

بقايا ظلك الممتد فى بدنى

وأؤمن أن شباكًا

صغيرًا كان فى وطنى

ينادينى.. ويعرفنى

ويحمينى من الأمطار والزمن[١٤].

٤ ـ يا أطفال بابلْ

يا مواليد السلاسلْ

ستعودون إلى القدس قريبًا

وقريبًا تكبرون[١٥].

٥ ـ إن يشرب البؤساء من قدحى

لن يسألوا.. من أى كرم خمرى الجارى[١٦]

٦ ـ من سيملأ فخارنا بعدنا؟

من يغير أعداءنا عندما يعرفون

أننا صاعدون إلى التل كى نمدح الله[١٧].

٧ ـ سأقطع هذا الطريق الطويل،

وهذا الطريق إلى آخره إلى آخر القلب أقطع هذا الطريق الطويل الطويل الطويلْ

فما عدتُ أخسرُ غير الغبار، ومامات منى، وصفُّ النخيلْ

يدل على ما يغيبُ، سأعبرُ صفّ النخيل، أيحتاج جرحُ إلى شاعره

ليرسم رمانة للغياب؟ سأبنى لكم فوق سقف الصهيلْ

ثلاثين نافذة للكناية، فلتخرجوا من رحيلٍ لكى تدخلوا فى رحيلْ[١٨].

فى المشاهد السابقة يعطى حضور زمن المستقبل داخل الصورة أو المقطع نوعًا من الجذب المركزى لبقية أفعال الصورة أو المقطع أو القصيدة كلها لأن أفق التوقع الذى يمنحه فضاء الاستقبال للقارئ، يعطيه تساؤلا بادهاً هو «ماذا بعد» يتساءل القارئ ماذا سيحدث، وتعلق

ومواقيت القصيدة

الشاعر الحدث بزمن الاستقبال فكأنه انتهى من ماضيه وحاضره، وعلق حركة النص، حركة الحدث إلى شيء قادم، يأتى أو لا يأتى، ومحمود درويش يفعل هذا الزمان المستقبلى فى معظم قصائده الأولى والأخيرة، إن الفعل عند درويش - بوصفه إطاراً حركيًا للصورة - يقابل الاسم ويحاوره وهو الذى ينظم بدوره النسق الصورى داخل سياق النص، الفعل هو تمرد دائم على هذا النسق، هو الذى ينقل، ويطارد، ويغير، ويزيح، فيما يمثل الاسم: الثبات المركوز داخل البنية النصية، بوصفها كلا، مما ينشأ توتر سام، وجليل فى الشعر بين تمرد الفعل وديكتاتورية الاسم - باستعادة بولوتيكية .

فنلاحظ فى المشاهد الخمسة الأولى أن الأفعال المضارعة المسبوقة بالسين هى التى تحرك الجمل الشعرية وتوجهها، وبالتالى تحرك القصيدة ككل، لأن المستقبل غائب، يحتاج زمنًا لانتظاره حتى يصبح حاضراً ثم يصبح ماضيًا، ونلاحظ أن الجمل الشعرية تتحدث عن زمن قريب، لاقتران الأفعال بالسين لا «بسوف» التى هى للمستقبل البعيد، وكأن تطلع درويش للحرية، هو تطلع مرهون بزمن قصير كما يتبدى خصوصًا فى المشاهد الخمسة الأولى التى تحمل مستقبلا رومانسيًا كان درويش يعول عليه كثيراً فى أشعاره الأولى، والزمن هنا زمن مستقيم لا دائرى ينتقل من الماضى إلى المستقبل، من الشوك والأحزان إلى الزيتون والخضرة ومن المشانق (الصلبان إلى سلالم الغد الموعود، ومن الذكرى إلى الحلم، ومن البؤس إلى الخمر والنشوة، التى تأتى مرهونة بفعل الشرط، وبلن، التى تفيد الاستقبال كما فى المشهد الخامس، وفى المشهدين (٦ - ٧) نلاحظ أن زمن المستقبل على رغم ارتباط الفعل المضارع بالسين، إلا أن الدلالة الكلية له تعطى انطباعًا بالزمنية الدائرية لا المستقيمة، فهناك زمن مطلق، موغل فى الغياب، وموغل فى المجهول، محمود درويش، يتساءل عن غائب (من سيملأ - من يغير) السؤال هنا يأتى فى مقابل فعل يقوم به درويش وهو الصعود إلى التل، ليس وحده بالضرورة لأن اسم الفاعل مسند إلى واو الجماعة، حيث يطالع المستقبل بمديح الله، أى أن هذا المستقبل غير محدد، مطلق، ربما يوجد فى كل زمان، وفى كل طريق سيقطعه الشاعر، كل طريق طويل، وتكرار (الطويل) هنا يعطى نوعًا من المضى الرتيب، والرحيل الأبدى، كأن الشاعر لايرتحل فى طريق ما، أو درب، بل يرتحل عبر الزمان الطويل، اللامنتهى.

ودرويش بذلك لا يتحول من زمن رومانسى حالم بمستقبل جميل، إلى زمن آخر له انكسازاته أو انتصارته المستقبلية فحسب، بل يتحول من فضاء النص الأحادى إلى النص الدرامى الشامل الذى تتعدد أزمنته القادمة وتتجادل بديلا عن الزمن الأحادى، إلى النص الذى تتوتر فيه بنى العبارات الشعرية زمنيًا، يصبح التكرار مثلا فعلا مستقبليا ممتداً، يصبح الزمن القادم الذى يمثله الفعل المضارع المقترن بالسين، زمناً مجاوزاً للتأريخ، وخارجًا عن رواسم الزمن الفيزيائى، يصبح قريناً لزمن الإبداع الخاص الذى ينظر إلى الزمان كوحدة واحدة لاشأن للشاعر بتغيرها أو تحولها، وحدة القصيدة وتسكنها القصيدة، فى فعل الكتابة نفسه -

سنكتب من أجل ألا نموت..
سنكتب من أجل أحلامنا

سنكتب أسماءنا كى تدل على
أصلها شرق أجسامنا

سنكتب ما يكتب الطيرُ فى
الفلوات، وننسى تواقيع أقدامنا

نمر على الريح، منا المسيحُ،
ومنا يهوذا، ومنا مؤرخ
أرحامنا

نمر على الأرض.. لا نشتهى
حجرًا للكلام ولا للسلام على
شامنا

خسرنا، ولم يربح الشعر شيئاً..
خسرنا كهولة أيّامنا!(١٩).

فلم يبق شيء يقينى سوى الكتابة، وعلى رغم أن درويش يناقض الفعل المستقبلى بالسطر الأخير (خسرنا، ولم يربح الشعر)، فإن الخسارة هنا خسارة مؤقتة، فالكتابة من أجل الحياة، ومن أجل الحلم هى الربح الحقيقى للشاعر، وللشعر أيضًا، فعل الكتابة المستقبلى هو الباقى، هو الدائم أبداً.

وإذا كان المستقبل هو مركز الجذب للفعل الشعرى الدرويشى فإن ذلك يتم من وجهة فعلية أخرى تتمثل فى الفعل المضارع المسبوق بـ (لا) الناهية، النهى هو أمر بالسلب، بمعنى أن الشاعر يخاطب الآخر، الحاضر بالطبع، بألا يفعل، ويبقى الارتقاب، والتوقع، هل ينفذ هذا المخاطب النهى أم لا؟ أما فعل الأمر،

فهو أمر بالإيجاب بأن يفعل شيئًا ما، فإذا كان النهى ضد الشاعر، بمعنى أنه ينهى عن شيء لايوده لا يرغبه، فإن الأمر فى صالح الشاعر، لأنه يأمر - بالطبع - بما هو جميل، وخلاق، ويقينى.

وفعل الأمر، يمثل - فيما يمثل - زمناً مبهمًا، مطلقًا، معلقًا فعل الأمر يقع فى نطاق المحتمل لا الممكن، فقد يحتمل تحقيقه، وقد يحتمل عدم تحقيقه، وبالتالى فهو يقع فى دائرة الاستقبال فى الانتظار والارتقاب من لدن الآمر، وفى دائرة (الحدثيّة) من لدن المأمور، «زمن الأمر» مستقبل فى أكثر حالاته، لأنه مطلوب به حصول مالم يحصل أو دوام ما هو حاصل... هو مستقبل باعتبار المعنى المأمور به؛ المطلوب تحققه ووقوعه ابتداء، إن كان غير حاصل وقت النطق، أو دوام حصوله واستمراره إن كان واقعا وحاصلا وقت الكلام وفى أثنائه»(٢٠)

يتعلق بذلك - من وجهة ثانية - أن فعل الأمر دائمًا موجه إلى مخاطب، ورغم أن فاعله لا يظهر بل يبقى مستتراً أغلب الأحيان.

وعندما يتوجه الشاعر بفعل الأمر إلى المخاطب فكأنه يصنع حواريّة ما بينه وبين الآخر، وبالتالى تنتفى الغنائية التى يفصح عنها فعل الطلب هذا، ويصبح بمثابة فعل درامى متوتر، من جهتين: جهة انتظار وارتقاب تحقق هذا الفعل أولا تحققه، وجهة الطلب نفسه ومخاطبة الآخر به، بالتالى لا غنائية هنا، بل درامية خصبة دالة تتحقق بشدة عند شاعر مثل محمود درويش الذى يقول فى (مديح الظل العالى) :-

خذْ بقاياك اتخذنى ساعداً فى حضرة الأطلال.

خذ قاموس نارى

وانتصرْ

فى وردة ترمى عليك من الدموع

ومن رغيف يابس، حافٍ، وعارٍ

وانتصرْ فى آخر التاريخ

لاتاريخ إلا ما يؤرخه رحيلك فى انهيارى(٢١).

(مديح الظل العالى ص.ص ٨٠٧)

إن أفعال الأمر تحقق فى المقطع نوعاً من الدرامية التى تظلل المستقبل إذ يظل (الأمر) قائماً حتى يتحقق، ويظل الشاعر فى حال ارتقاب سرمدى، وفى حال توتر، وهنا نلمح صوتين، صوت الشاعر، المحاوروصوت المخاطب الذى لا يتحدث إلا عبر الأشياء، وكأنه يتحدث بشكل غير مباشر، فى حضرة الأطلال وفى الوردة، والرغيف اليابس الحافى العارى، وفى الرحيل، درويش يقرن هنا أمرين، الأول: صوت المخاطب الثانى حضور الأشياء وتقمصها فى هذا الصوت، الشاعر يحقق دهشة التمازج بين أشياء لا تتلاقى فى حقل دلالى واحد، بل تتلاقى هنا عبر حقول دلالية متباعدة، وهذا ذروة الشعرية التى ينتهجها درويش فى أنهاج نصوصه التى تدمج المتخالف، وتطابق بين الثنائيات الضدية، التى تطلق الأطلال فى فضاء التاريخ، الماضى الآتى، المتذكر و المتخيل.

وقد يبقى المستقبل مرهوناً بانتظار سنة واحدة، يحددها الشاعر فى نصه، لكن لا ندرى فى القصيدة متى تجيء هذه السنة، وكأنها سنة شعرية لا تتحقق إلا فى الزمن الإبداعى، سنة خارجة عن التوقيت الفيزيائى، ويمثل ذلك قصيدة درويش المهمة «سنة أخرى.. فقط» فيها نلاحظ كيفية تحقق الدرامية بين الطلب والأمر والنهى، وكيف يتجادل الشاعر مع أصدقائه الشهداء الذين يرجوهم ألا يموتوا وأن ينتظروه سنة واحدة فقط، وكيف ينتصر الشاعر بزمنه الخاص على قدرية الموت ومأساويته:-

أصدقائى، شهدائى

فكّروا فىّ قليلا،

وأحبونى قليلا،

لاتموتوا مثلما كنتم تموتون، رجاءً، لا تموتوا

انتظرونى سنة أخرى

سنة

سنة أخرى فقطْ

لا تموتوا الآن، لاتنصرفوا عنىّ

أحبونى لكى نشرب هذى الكأس

كى نعلم أن الموجة البيضاء ليستْ امرأة

أو جزيرة

ما الذى أفعله من بعدكم؟

ما الذى أفعله بعد الجنازات الأخيرة(٢٢).

هكذا يتجلى المقطع - والقصيدة ككل - في حس درامي عالٍ، تصنعه بساطة الخطاب العميقة، التي تشف عن قدرات تصويرية هائلة، لكن درويش يخفي تقنياته وراء السطور، يخفي حدة التقنية وسفورها في طيات صوره وعباراته وأخيلته، فمن يفكر في الآخر الميت الشهيد، أم من لا يزال على قيد الحياة، هل يرى درويش أن الموت إكمال للحياة وأن أصدقاءه الشهداء قد بلغوا ذروة الاكتمال بموتهم، وبالتالي يحتاج هذا الزمن الآخر الخفي، ويتودد إلى رائحته في حواره مع الشهداء؟

إن الشاعر يطلب من أصدقائه الشهداء ألا يرحلوا، وألا يموتوا، وأن يفكروا فيه وأن يحبوه، ألا ينصرفوا، وهذه الأفعال الآمرة والناهية تقف كفاعليات زمنية تشكل زمن المقطع، وزمن القصيدة ككل - هذا الزمن زمن مستقبلي، لكن المستقبل هنا يتعلق بالموت، والموت ربما كان إكمالا للحياة، كما ذكرت، فهل يقصد درويش أن الحياة لا تتحقق إلا بالموت، بالشهادة، وأن الحرية لا تعطى بالموت المجاني؟؟

إن الأمر هنا بالتفكير وبالحب وهو أمر إيجابي يتحقق، أو لا تحقق يتجادل مع فعل النهي (لاتموتوا) وهنا نهي ضد الموت، وهو نهي سلبي في معناه الأول إيجابي في معناه الحقيقي حيث يبغي الشاعر إطالة أمد الحياة، وإطالة آماد قصيدته الدالة.

٢ - ٢

إن خواص الأسلوب الزمني عند **محمود درويش** لا تتحدد بالضرورة بقصدية ما، بمعنى أن الشاعر يتقصد في نصه أن يوزع أزمنةً هنا وأزمنة هناك، الشاعر يفعل ذلك بعفوية النص وتلقائيته، وهنا يعطى الشاعر إيحاء بتحول نصه من الزمن إلى «التزمين»، بشكل يوحي بدرامية دالة كما قلت واستخدام المفردات الزمنية في الشعر إنما يمسرح القصيدة وكلما زاد التزمين، فيها تبلورت أبعاد الاستعادة والاسترجاع أكثر، وبرغم ما يبدو ظاهريا من أنه «نمطي» في استخدام المفردات الزمنية، فإن الأصالة تظل وهي تمهر القصيدة دائمًا باسم مبدعها(٢٣).

وهنا حين نتحدث عن زمن المستقبل، فإننا نتحدث عن أبرز الخواص الزمنية الأسلوبية لدى درويش، لأن الزمنين الآخرين يظلان مشدودين دائمًا إلى لحظة قادمة، كما تدل هذه الشواهد القصيرة التي نزجيها على سبيل المثال لا الحصر متوخين فيها مراقبة أدوات الشرط والتمني، والاستفهام والإشارات الزمنية الدالة على المستقبل:-

- لا تسألوا: متى يعود؟(٢٤)
- بلادي: يا طفلة أمة
تموت القيود على قدميها
لتأتي قيود جديدة
متى نشرب الكأس نخبك
حتى ولو في قصيدة؟(٢٥)
- فمن عزمي من عزمك
ومن لحمي من لحمك
نعبّد شارع المستقبل الصاعد(٢٦).
- خذنا إلى غدنا الذي لا ينتهي
ياهدهد الأسرار
علق وقتنا فوق المدى.(٢٧)
- لو كان لي برج
حبستُ البرق في جيبي
وأطفأتُ السحابْ
لو كان لي في البحر أشرعة
أخذتُ الموج والإعصار في كفي
نوّمتُ العبابْ
لو كان عندي سُلّمٌ
لغرستُ فوق الشمس رايتي التي
اهترأتْ على الأرض الخرابْ.(٢٨)

تبدى هذه الإشارات البسيطة احتفاءً بالزمن القادم، الذي لا يدرك إلا بالتساؤل، والتمني، التساؤل عن العودة، تمني فعل حدث يذكر بالوطن، بأبراجه، ببحره، وأشرعته، راياته، وقصائده - ووزان ذلك أن درويش دائمًا ما يذكر تفاصيل الأرض الفلسطينية داخل شعره، وكأنه يستعيدها بقوة الشعر وفعله الزمني المؤسطر، والدافع لوصف الأرض/ المكان عند درويش دافع زمني أساسًا، إنه يتأمل في جماليات المكان وتفاصيله، يعطيه بعض هواجسه، بعض حنينه، وسؤاله الأساس في الزمن، في الكمون في أداة الاستفهام (متى؟) في اللحظة التي يستعيد فيها توقيته المكاني الخاص في مواقيت قصيدته. •

٢ ـ ٣

إن الغد لا ينتهي عند محمود درويش، الغد عنده يشمل التطلع إلى المستقبل والتطلع إلى الكتابة، فإذا ما كنا ركزنا أولا على استيفاء بعض الخواص الزمنية الأسلوبية فى الظواهر النحوية والمعجمية لدى درويش فإن التركيز كان فى جوهره على دلالة هذا الزمن المستقبلى فى الأفعال وبعض الإشارت كالتساؤل والتمنى والشرط ـ مثلا ـ حيث تكشف قراءة هذا الزمن البادهة عن انجذاب أزمنة النصوص الأخرى إلى هذا الزمن القادم، وكأن الإلحاح عليه، هو ما جعل درويش يصفه بأنه «غد لا ينتهى» غد متكرر من الوطن إلى القصيدة، وكأن هذا المستقبل صار وطناً خاصاً للشاعر، بديلا مؤقتا عن وطنه/ المكان، يصبح وطنًا موقوتاً بالكتابة، منوطاً بالمخيلة وبالرؤية، كما نرى فى معظم قصائد درويش التى تتحدث عن المستقبل مثل (نشيد للرجال) أو تربط المستقبل بالماضى الحاضر مثل (صلاة أخيرة) أو (غريب فى مدينة بعيدة) أو (الجسر) كما تتحقق الرؤية/ الرؤيا على الأخص فى (ورد أقل) وفى (أرى ما أريد) حيث يستعيد الشاعر أرضه فى أرض القصيدة بشكل إبداعى مدهش، يحققه الفعل (أرى) إذ تتحدث البصيرة، وتنقل زمنها الرائى إلى الزمن المادى المتعين، كما نلمح حديث (البصيرة) هذه فى (ورد أقل) على الرغم من نبرته المأساوية التى تنقلنا إلى مأساة الذات فى واقع متناقض تدرك فيه اغترابها وفقدها وأنينها الموجع.

ـ ٣ ـ

تكتمل الفاعلية الزمنية لقصائد درويش عبر ارتياضها فى الأفق الزمانى الماضى/ الحاضر فى كل آناتنا، فى الأفق التاريخى بنبضه الأسطورى وبوقائعه وشخوصه ويتم ذلك عبر مفهوم «التناص» حيث يستدعى الشاعر لحظات ماضية مأنوسة يبتكر بها لحظات إبداعية داخل نصه ومن الوجهة الزمنية، كيف يتحقق هذا التناص سيميائيًا؟ وما دلالة انتصاص نص درويشى مع نص قديم واوقعة أو أسطورة؟ إن النص الدرويشى يدمج داخله أمشاجًا تناصية متعددة، ترهص بجدلية عالية وتوتر جلى بين العناصر المستدعاة وبين عناصر النص المكتوب كما تفصح عن درامية خلاقة بين الذات الشاعرة والذوات التراثية المستحضرة هذا فضلا عن إضافة أبعاد تقنية تصويرية إلى النص الدرويشى، مبتكرة وفاعلة تتمثل فى تقديم إيحاءات جديدة، وفى نسج أسلوبى للعبارة حيث يتم القران بين ما هو ماضٍ وما هو حاضر، وحيث يتم الإسقاط الرمزى على العصر الحاضر، عبر المفارقة والتضاد، والتداعى الجمالى إن فاعلية التناص تتبدى فى الدواوين الأخيرة لدرويش ـ على الأخص ـ حيث كانت الدواوين الأولى تحتفى بذاكرة الأرض الفلسطينية فيما تستثمر الدواوين الأخيرة التراث الإنسانى بعامة، وهنا تمتثل فاعلية التناص زمنيًا لعدة أمور سيميائية تتمثل فى :-

١ ـ التراتب الزمنى للنص، حيث يؤدى التفاعل النصى إلى تضامّ الأزمنة الثلاثة وتحاورها عبر اللحظات، الكلمات، وإلى الكشف عن شاعرية اللحظات المختلفة وحركيتها.

٢ ـ التوسع المعرفى فى مجال الصورة، وبالتالى فى مجال المخيلة، حيث تثب ديناميكية النص إلى نطاقات غير مألوفة، تتسع باتساع التراث الإنسانى، وبالتالى تتجاوز الصورة نطاقها المحلى الضيق، زمكانيا، إلى النطاق التاريخى العام.

٣ ـ يؤدى استحضار الماضى إلى نوع جمالى/ درامى يتبدى فى التهجين المتبادل بين الأسطورة وبين الأسطرة، بمعنى تحويل الواقع الآنى إلى واقع أسطورى، وبين الرمز والترميز، بمعنى تحويل الحدث العام الواقعى إلى فعل ترميز عميق، وبالتالى يخبو الزمن الفيزيقى ليحل محله مطلق الزمن الإبداعى.

٤ ـ الوعى بمكونات الذات الإنسانية عبر التاريخ، لأن التقاء النصوص يتم بالطبع عبر ذوات شعرية آست واغتبطت، تذكرت وتخيلت، فكأن التناص يأتى ليجمع هذه الذوات فى لحظة آنية، وممتدة فى الوقت نفسه، تمثل خلاصة التجربة الإنسانية الشاعرة.

٥ ـ تحليق الذات الشاعرة فى المستقبل عبر قراءة الماضى، وكأن التنقل بين الأزمنة يعيطها مركوزاتها لحتمية حضورها، وتجددها فى هذا المستقبل.

إن هذه النقاط الخمس تمثل ـ فيما يبدو لى ـ جوهر التجربة التناصية عند

ومـــواقـــيـت الـقـــصـــيـــدة

محمود درويش الذى نراه يستحضر فى دواوينه الأخيرة بدءاً من (مديح الظل العالى) حتى (أحد عشر كوكبا) عناصر تناصية متكاثرة/ متواشجة يمكن الإشارة لها فى عجالة، لأننى لست بصدد دراسة التناص عند **درويش** الآن إلا من وجهته الزمنية، وتتمثل فى:-

- الإشارات القرآنية، والدينية، وإشارات إلى العهد القديم، خاصة نشيد الإنشاد.

- تضمينات وتداخلات، مع الشعر العربى القديم والشعر الغربى خاصة امرأ القيس، والبحترى، والمتنبى، وأبا العلاء المعرى، شكسبير، ورامبو، ولوركا، كفافيس، ريتسوس.

- الإشارة إلى شخصيات تاريخية، مهمة، ومؤثرة فى التاريخ الإنسانى دينية، وأسطورية، من أنبياء إلى سلاطين، إلى قادة عسكرين مع ذكر وقائع مدن تاريخية تمت فيها أحداث مهمة تاريخية، من آدم إلى نوح وإسحق وإسماعيل ويوسف والمسيح ومحمد(ﷺ) ومريم البتول وسليمان وبلقيس، ومن يافا وعكا وكنعان إلى بيروت ودمشق والأندلس وبابل وسومر وآشور ونينوى وسمرقند و روما، وأثينا، ومن ذى القرنين إلى قيصر وكسرى، وصلاح الدين، ومن العرب إلى الهند القديمة، والصين القديمة والمغول والهكسوس والفراعنة والرومان، ومن الأوديسة إلى جلجامش، ومن طائر الفينيق إلى العنقاء ومن العشاء الأخير إلى الهجرة.

كل ذلك يعطى النص الدرويشى فاعليته القصوى فى تمثل الزمان من وجهته التأريخية/ الأسطورية، وخاصة فى ديوانيه (أرى ما أريد) و (أحد عشر كوكبا) و**درويش** هنا لا يتقنع بقناع ما، فعل ذلك فى قصيدة واحدة هى (خطبة الهندى الأحمر- أمام الرجل الأبيض) ولا يتلبس أسطورة ما، بل إنه يمسرح التاريخ، **محمود درويش** هاهنا بمثابة «مخرج شعرى» يحرك الأحداث والشخوص، ويضع العقدة والحل، ويؤزم المواقف ويوترها، ويدير الصراع والحوار بين الشخوص فى شكل درامى متميز، مما يخرج نصه إلى درامية الوجود، فى طواعيته الممتنعة، وفى بساطته العميقة الموغلة فى التخييل الرهيف، التصوير البعيد، الشاسع، المتسع.

هنا موقف **درويش** موقف جمالى، يستطرد فى زمنه الجمالى عبر استحضاره الموروث، وعبر تفاعله معه، فى غده الأبدى الذى لا ينتهى، كأن الماضى هنا ماض جمالى محض، لا يرجع إليه لتقديم عبرة ما، أو لإسقاط رمز، أو لتقمص قناع كما كانت تفعل قصيدة الستينيات، بل يرجع للماضى ليطالع زمن مخيلته، الهاربة إلى طفلة المستقبل، وإلى ذاكرته السرمدية المتجاوزة:-

ذات يوم سأجلسُ فوق الرصيف.. رصيف الغريبة،

لم أكن نرجسًا، بيد أنى أدافع عن صورتى

فى المرايا. أما كنت يومًا، هنا، يا غريب؟

خمسمائة عام مضى وانقضى، والقطيعة لم تكتملْ

بيننا، هاهنا، والرسائل لم تنقطعْ بيننا، والحروبْ

لم تغيّرْ حدائق غرناطتى. ذات يوم أمر بأقمارها

أحكُّ بليمونة رغبتى...

... لم أكن عابرًا فى كلام المغنين..كنت كلام المغنين، صلح أثينا وفارس، شرقًا يعانقُ غربًا فى الرحيل إلى جوهر واحدٍ، عانقينى لأولد ثانية من سيوف دمشقية فى الدكاكين. لم يبق منى غير درعى القديمة، سرج حصانى المذهب، لم يبق منى غير مخطوطة لابن رشدٍ، وطوق الحمامة، والترجمات..(٢٩).

(أحد عشر كوكبا، ص١٧)

إن **محمود درويش**، كما يتبدى من هذا المقطع- ينسج شعره نسيجًا مختلفًا يتميز به عن غيره من الشعراء المعاصرين، تحسُّ بالحيرة الجمالية فى مطالعته فهو مزيج مدهش من كافة الخطابات الشعرية المعاصرة البارزة، لا أعنى أنه يمضى فى دائرة التقليد، بل إنه يمضى فى دائرة الإبداع، إذ تتهصر مخيلة **درويش** مختلف الخطابات لتعطى نصًا متمايزًا، متفرداً ببساطته الدرامية، ولذته الغنائية الشجية، ولا تفلح معه توصيفاتنا المنهجية إلا بذكرنا لرونقه، وطلاوته.

وعندما يتفاعل النص الدرويشى مع التاريخ، فإننا لا نشعر بنتوءات أسلوبية بين نص درويش والنص المستدعى، بل هو نسيج واحد، متعدد الأعماق، لا

نشعر أن هناك تقنّعًا ما، أو رمزاً ما، بل نحس بديباجة شعرية وبنص هارموني ميلودي متمازج كما نرى في (مأساة النرجس) و(أحد عشر كوكبا على المشهد الأندلسي) على سبيل المثال.

إن فاعلية التناص عند درويش فاعلية تحمل نكهة الزمن الشعري وفيضه التي ينجم عنها توثب إلى اللحظة القادمة وإلى ارتقاب إيقاعاتها المدهشة.

ـ ٤ ـ

هل يعطي الإيقاع إحساسًا ما بالزمن؟

هل يدل على أسلوب تنغيمي ما يميز شاعر عن آخر؟

وكيف يمكن مراقبة هذا الإيقاع في زمنية النص؟

إن الإيقاع يتشكل في النص ـ في رأيي ـ عبر ثلاثة عناصر:ـ

أولها:ـ البحور الشعرية، والقوافي داخلية، وخارجية، انتظام أصوات النص (فونيماته) في وحدات ميلودية . متراتبة أ وغير متراتبة.

ثانيها:ـ التركيب النحوي، ما ينجم عنه من تقديم وتأخير في العبارات الشعرية، والتركيب الصرفي وما ينتج عنه من تغييرات في بنية الكلمة.

ثالثها:ـ الدلالة النصية، والتي تمثلها أجواء النص، تجربته وإيقاعه النفسي الذي يتبدى في معجمه في حقوله الدلالية وفي أفعاله وأسمائه.

وفي هذه العناصر الثلاثة يمضي الإيقاع ليشكل إيقاع النص برمته، فإذا ما كان النص الشعري فنّا قوليّا في جوهره، فإنه ينهض على التعاقب والتوالي، لأن المتلقي لا يتلقى النص دفعة واحدة، فإذا ما طالع القارئ النص مكتوبًا، فإنه يطالعه بجماليات التجاور والتتالي، بوصفه وحدة مكانية مطبوعة في الصفحة، بوصفه مكاناً نصيًا، فإن سكن الزمان في الكتابة المطبوعة، فإن الزمن يتحرك في النص بوصفه فنا قوليًا ملفوظًا،

إذا ما كان الوزن الشعري يرتكز أساساً على تكرار الحركات والسكنات فإن ذلك يعطي إحساسًا بالزمنية بين الحركة والسكون، كذلك ما يمنحه هذا الوزن من أفق توقع إلى جانب القافية، أورد العبارة الشعرية على العبارة الأخرى، هذا الأفق الذي يعتمد التواصل بين الشاعر والمتلقي، وكذلك تشعر بالزمنية في التركيب النحوي وما يتمخض عنه من تقديم وتأخير، لا على المستوى المكاني في العبارة فحسب كما يتبدى لنا من الوهلة الأولى بل على المستوى الزماني أيضًا، فذكر الفعل مثلا، يؤدي إلى ارتقاب فاعله، وذكر الفاعل يقتضي انتظار مفعوله، وهكذا كذلك فإن دلالة النص وإيقاعه النفسي تعطي إحساسًا كبيراً بالزمنية، هل يمضي هذا النص في مناخ مأساوي رتيب، أم في طقس بهيج سريع، له سرعته وحيويته النصية؟؟

وهنا.. نقرر أن الإيقاع ينهض أساسًا على فكرة الزمن، بالحركات والسكنات، والتقديم والتأخير، والحضور والحذف،

فإذا ما قاربنا الفعل الإيقاعي عند **درويش**، وسأقتصر هنا على تبيان البحور الشعرية كنموذج للإيقاع الدرويشي ومدى ارتباطه بالزمن، ودلالته الزمنية، سنلاحظ أن هناك تحولات إيقاعية كثيرة مرّ بها الإيقاع الدرويشي بدءاً من (أوراق الزيتون) حتى (أحد عشر كوكبا) سنحاول أن نوصفها بعد ملاحظتنا للجدول التالي الذي يمثل عدد البحور العروضية المستخدمة في الشعر الدرويشي، ومعدلات تكرارها:ـ

مسلسل	البحر العروضي	عدد النصوص
١	الكامل	٥٦
٢	الرمل	٤٤
٣	المتقارب	٤١
٤	الرجز	١٢
٥	المتدارك	٩
٦	الوافر	٧
٧	الخفيف	٧
٨	البسيط	٥
٩	السريع	٣
١٠	المجتث	١
	مجموع النصوص	١٨٥

فكما نلاحظ في الجدول أن جملة النصوص الدرويشية تبلغ نحو ١٨٥ نصًا، ولقد اعتبرت أن،ورد أقل، نص طويل، كما أن «مديح الظل العالي» نص ملحمي طويل بدوره، لأن الترابط في الديوانين يبدو واضحًا على الأشكال كافة، لكل ديوان وحدته الدلالية الخاصة، وإيقاعه النفسي الخاص.

وإن بحر (الكامل) ليحتل المرتبة الأولى في البحور المستخدمة عند **محمود درويش** إذ كتب فيه نحو (٥٦) نصاً.

يليه الرمل (٤٤) نصاً

ثم المتقارب (٤١) نصًا، ثم بقية البحور المبينة بالجدل والتي تتم كلها نحو

عشرة أبحر، أى أن محمود درويش يعطى تنويعًا كبيراً فى إيقاعاته، فى استشعاره الوزنى لجماليات العروض، الذى يعطى الصيغة الشعرية الخصوصية للشاعر، ومن الملاحظ أن البحور الستة الأولى فى الجدول كلها بحور صافية، بل ومن ثلاث دوائر عروضية واحدة ، إذ يمثل من (الكامل والوافر) دائرة، وكلا من (الرمل والرجز) دائرة، وكلا من (المتقارب والمتدارك) دائرة، فإذا ما أجملنا عدد النصوص السارية فى الدوائر العروضية الثلاث سنجدها نحو (١٦٩) نصًا تجرى فى البحور الصافية، ونحو (١٦) نصًا فقط تجرى فى البحر المركبة وهى (الخفيف - البسيط - السريع - المجتث) فإذا ما كانت البحور الصافية ترتكز على تكرار تفعيلة واحدة، فإن الشاعر يستعيض عن ذلك بمزجه بين تفعيلتى الدائرة الواحدة، وكأنه بالتالى يكتب فى بحرين عروضيين معًا، فضلا على تنويعه فى البحور الشعرية فى القصيدة الواحدة كما فعل فى قصيدة (اللقاء الأخير فى روما) فى ديوان (حصار لمدائح البحر) حيث جاءت فى بحْر (المتقارب) و (الوافر) فإذا ما تذكرنا البحرين الآخرين المشتركين معهما فى الدائرة العروضية نفسها، سنجدهما (المتدارك) و (الكامل) كأن الشاعر استخدم أربعة أبحر فى قصيدته لابحرين فحسب، فما دلالة ذلك من الوجهة الزمنية؟

إن امتداد النصوص الدرويشية فى أغلبها فى هذه البحور الصافية ، يعطى إحساساً بامتداد الزمن وعدم تغيره، عدم انقلابه، الزمن هنا يصبح زمناً طليقًا، صافيًا، ينسج حركاته وسكناته فى وحدة إيقاعية واحدة، لا مركبة تشكل نظامًا ميلوديًا جليًا، إذ إن الإحساس بإيقاعية هذا النظام الصافى أثبت لدى المتلقى من الأنظمة المركبة وبالتالى حين يكتب درويش جل نصوصه فى البحور الصافية، فإنه يشعرنا بهذا الزمن الغنائى الممتد فى شعره، وبهذا الزمن المتكرر فى غده الذى لا ينتهى.

وإذا ما اخترنا شريحة عروضية واحدة، كنموذج لتبيان ظواهر الإيقاع الدرويشى إبراز دلالتها الزمنية، فإن بحر (الكامل) هو الشريحة العروضية التى نسج فيها درويش غوالى قصائده، وتبلغ جملة هذه النصوص نحو (٥٦) نصًا، بالطبع يمثل هذا الرقم جزءاً كبيراً فى شعر درويش بالقياس إلى البحور الأخرى.

وتفعيلة هذا البحر هى (متفاعلنْ) ورموزها (///٥//٥) وتتركب من فاصلة صغرى + وتد مجموع. وقد قال العروضيون إنه سمى كاملا لأنه استكمل على أصله فى الدائرة، ولأنه كملتْ أجزاؤه وحركاته وكان أكمل من (الوافر) لأن الوافر توفرت حركاته ونقصت أجزاؤه. المعروف أن (الوافر) يشكل مع (الكامل) دائرةواحدة فتفعيلة الوافر عكس تفعيلة الكامل، وتتشكل من وتد مجموع + فاصلة صغرى هكذا (مفاعلتنْ) (//٥///٥)، فإذا ما دخلت الزحافات والعلل على هذه التفعيلة التى يتشكل من تكرارها بحر الكامل (متفاعلنْ) فإنها تتحول إلى نغميات بحور أخرى تدور حول بحور (الوافر- الرجز- الرمل- السريع) ويمكن تبيان ذلك من نصوص محمود درويش فى مطولته (مديح الظل العالى) التى يستخدم فيها بحر الكامل بمعظم زحافاته وعلله، والتى تتمثل فى التغيرات التى تحدث فى حركات وسكنات التفعيلة كالتالى:

١ - متفاعلنْ ⟵ متفاعلْ (بحذف الساكن (النون) وتسكين ما قبله (اللام) وهو ما يسمى بـ (القطع).

٢ - يحذف الوتد المجموع من نهاية التفعيلة، وهذا يسمى بـ (الحذذ).

٣ - يسكن الثانى المتحرك، هذا يسمى (الإضمار).

٤ - زيادة ساكن على آخر التفعيلة فتصير (متفاعلان) بإضافة ألف لالتقاء الساكنين، ويسمى هذا (تذييلا).

٥ - زيادة سبب خفيف على التفعيلة، تصبح (متفاعلاتن) ويسمى هذا (ترفيلا).

٦ - حذف تفعيلتين من شطرى البيت، فيصبح البيت مجزوءاً.

وبهذا فإن الزحافات التى تأتى بالزيادة أو النقصان تجرى فى هذا البحر. فتغير من تغمياته إلى نغميات أخرى، فبالإضمار مثلا يدخلنا إلى دائرة (الرجز - الرمل) و(السريع) إذ تتحول التفعيلة إلى (مستفعلن) وبحذف سبب خفيف من أولها تصبح (فاعلن) فإذا ما أضيف لـ (فاعلنْ) سبب خفيف تصبح (فاعلاتن)، فإذا ما عكستْ (متفاعلنْ) تصبح (مفاعلتنْ) التى هى تفعيلة (الوافر) وبالتالى فإن هذا البحر من الاتساع بحيث يعطى نغميات عروضية متعددة.

وقد مرّ هذا البحر عند درويش بتحولات إيقاعية متعددة، فبصرف النظر عن تكراره واطراده، إذ لم يخل ديوان واحد لدى درويش منه باستثناء (ورد أقل)، بصرف النظر عن ذلك، فقد جاء في الدواوين الأولى لدرويش بشكله البسيط المعهود، بشكل بيتي أحياناً كما في (إلى القارئ) و(مرثية) و(الموت في الغابة) و(المناديل) وبشكل تفعيلي كما في (نشيد ما) و(قاع المدينة) و(الموت مجاناً) و(عيون الموتى على الأبواب).

وبدءاً من قصيدة (الخروج من ساحل المتوسط) أخذ إيقاع هذا البحر وإيقاع استخداماته يتغير، ليتصرف الشاعر في طول السطر وقصره بالزيادة والحذف، وتقطيع التفعيلة بين السطرين، لتعطى إيقاعاً جديداً، لنلاحظ مثلا قوله:

١ - سيل من الأشجار في صدري.

٢ - أتيتُ.. أتيتُ.

٣ - سيروا في شوارع ساعدي تصلوا.

٤ - وغزة لا تصلي حين تشتعل الجراح على مآذنها،

٥ - وينتقل الصباح إلى موانئها ويكتمل الردى فيها،

فلو قرأنا هذا المقطع مرة واحدة، للاحظنا أن تفعيلاته تنتظم في بحر الكامل مع إدخال (الإضمار) - تسكين الثاني المتحرك - على بعضها،فتصبح كتفعيلة (الرجز) مستفعلن، ثم تتوالى التفعيلات صحيحة بعد ذلك، فهنا ينشأ توتر إيقاعي دال على رحابة التفعيلة، خاصة إذا قرأنا المقطع سطراً سطراً، سنلاحظ أن السطر الأول يعطي إيقاع البحر السريع (مستفعلنْ مستفعلنْ فعلنْ) والسطر الثاني (المتقارب) (فعول - فعول) والثالث (الوافر) بحذف الحرف المتحرك الأول من التفعيلة كذلك السطرين الرابع والخامس من (الوافر) أيضاً، وهنا يبدو جمال هذا البحر الذي صاغ درويش أبرز قصائده فيه، فجدد في نغمياته تجديداً كبيراً، وحول إيقاعه البسيط، الأحادي، المتواتر، إلى إيقاع مركب، متمازج من تفعيلات كثيرة، فكأنه بذلك يعطي أن العروض لا يقف حائلا أمام الإيقاع المفتوح للشعر بحالاته النفسية المتعددة، فهناك رحابة إيقاعية واسعة يعطيها هذا البحر، ولنطالع قصائد مثل (أحمد الزعتر - وتحمل عبء الفراشة) في ديوان (أعراس) و (مديح الظل العالي) و (رحلة المتنبي إلى مصر) و(قصيدة بيرت) و (رب الأيائل) و(مأساة النرجس - ملهاة الفضة) و(الهدهد) و (على حجر كنعاني في البحر الميت) و (شتاء ريتا الطويل) لندرك هذه الإيقاعات المدهشة التي أعطاها محمود درويش عبر البحر الكامل، ويحتاج هذا منا إلى دراسة طويلة ليس هذا مجالها الآن، إلا أننا نذكر بعض التحولات في استخدام هذا البحر عند درويش، حيث تتبدى في:-

١ - الانتقال من تراتب العروض لهذا البحر، حيث كان يجيء في أربع أوست تفعيلات، إلى زيادة الأسطر حتى تبلغ عشر تفعيلات، أو إلى نقصانها لتصبح تفعيلة واحدة.

٢ - بتوزيع السطور الشعرية في قصائد درويش الأخيرة بدءاً من (الخروج من ساحل المتوسط) ثم خصوصاً (مديح الظل العالي) ظهر المزج بين الكامل والبحور الأخرى، وظهرت الإيقاعات الكثيفة لهذا البحر.

٣ - المواءمة بين التفعيلة والقافية، بإدخال القافية في جسد التفعيلة بقطعها وشطرها بين السطرين، فضلا على القوافي الداخلية.

٤ - تخفيت الإيقاع أحياناً، حين تأخذ القصيدة شكل الكتابة السردية وصخبها حيناً آخر حين تأخذ شكل السطور الشعرية أو شكل المقطوعات المجزوءة كما في قصيدتي (مديح الظل العالي) و (قصيدة بيروت) مثلا.

ومن ذلك كله يتبدى أن المراحل الأولى لشعر درويش كان الإيقاع سريعاً، الجمل الشعرية قصيرة، هذا لأن الصوت الشعري كان حاداً صاخباً عالياً، ثورياً، أما في الدواوين الأخيرة فهناك نزوع إلى التأمل أكثر، وإلى الوحدة مع الذات الدرامية المنشطرة، واستحضار العالم في مرآة بصيرتها، لذا نلاحظ طول الجمل الشعرية وكتابتها بالشكل السردي، وبالحكي الشعري المستمر الذي يغذيه نشاط سردي متوتر، تصبح القصائد ملحمية (بيروت) مثلا أو (مأساة النرجس) لكنها تحتفظ بحرارتها الغنائية، لكن ليست غنائية درويش هي تلك التي تتمثل في إشاعة لون من ألوان النشاط العاطفي الوجداني للعبارة أو في استقرار الأنا، وتغنيها بلحظة ما، أو بوصف ما، أو بمشهد ما، ركونها إلى لهجة شعرية شجية أو بهيجة، فهذه الأشياء لا تنبث

في شعر درويش في هذا المعنى الذي توهمه البعض في ميسمه الغنائي.

وهنا نستروح أمام عدة هواجس، هل المقصود بالغنائية أن يعطي الشاعر لغة عاطفية ما تفترق عن سياقات النص وتتميز عنه، وهل تتمثل هذه اللغة في وصف للطبيعة، أو في تكرار حالات لذات منفردة، أم أن الغنائية تتمثل في بروز بعض العناصر التقنية في النص كالتكرار أو الإيقاع الصاخب أو الترديد الموسيقي عبر القافية وألوان البديع، هل كل ذلك يعطي إحساساً ما فارقاً بالغنائية؟

علينا أولا أن نفرق بين الغنائية والشعرية عند محمود درويش، فالغنائية لا تأتي أولا في شكل رومانسي، مثالي، بل تأتي في شكل تراجيدي لأنها عبارة عن غناء ذات مأساوية تتجادل مع العالم، هنا تأتي لتحقق نوعاً من التجديد الإيقاعي لرتابة النفس، ولرتابة العالم، حيث تطل آنئذ الشعرية بتقنياتها الأخرى، هناك آصرة بين الغنائية والشعرية، فعند ذكرنا للشعر تطل الغنائية في أذهاننا، بيد أن ذلك لا يعني أن الشعرية هي الغنائية فحسب.

وعلى رغم من أن الإنشاد سمة بعض أشعار درويش إلا إنه إنشاد متوتر، جدلي، له علاقة أثيرة بالزمن، فإن الشعر أو الإنشاد بشكل أعم - وكما يقول باشلار - «يدوم لأنه يستعاد»، إن الإنشاد يلعب مع نفسه جدلياً، فهو يضيّع نفسه ليجدها مجدداً، وهو يعرف أنه سيستوعب ذاته في موضوعته الأولية، وعلى هذا النحو لايمنحنا زمناً حقاً بل وهم الزمان، فمن بعض الجوانب يُعتبر الإنشاد خداعاً زمنياً، فهو يعُدنا بصيرورة ويثبتنا في حال. وهو إذ يعيدنا إلى أصله يجعلنا نشعر بأنه كان يفترض بنا أن نتوقع مجراه. لكن ليس له بالمعنى الدقيق للكلمة ينبوع أول، مركز توسع، إن أصله الملحوظ بالتكرار والترجيع هو كتواصله، قيمة تركيبية[٣٠] وبالتالي فهناك مجموعة من القيم الجمالية الإنشادية تحتفظ بتواصلها الحميم مع القارئ، لكن درويش بخبرته وموهبته العالية، يدرك طبيعة هذا التواصل فيكسر حدة الإنشاد بدقة الانفعال، فإذا ما أوقفنا موجة الانفعال التي ترافق الإنشاد سندرك أن الإنشاد المأخوذ كمجرد معطى حسي سيتوقف عن الجريان، فالتواصل لا يعود إلى الخط الإنشادي ذاته، فما يمنح الديمومة والثبات لهذا الخط إنما هو شعر أكثر غموضاً أشد لزوجة من الإحساس[٣١].

يقول درويش مثلا في (مديح الظل العالي):-

هل كان من حقي النزل من البنفسج والتوهج في دماي؟

هل كان من حقي عليك الموت فيك

لكي تصيري مريماً

وأصير نايْ

هل كان من حقي الدفاع عن الأغاني

وهي تلجأ من زنازين الشعوب إلى خطايْ؟

هل كان لي أن أطمئن إلى رؤايّ

وأن أصدق أن لي قمراً تكوّره يدايْ؟

صدقتُ ما صدقتُ، لكنني سأمشي في خطايْ[٣٢]

فهل شعورنا هنا بهذا المقطع مثلا شعور غنائي تطريبي إنشادي فحسب، أم أن هناك توتراً خفياً - أشد لزوجة من الإحساس بتعبير باشلار - يفرضه على مخيلتنا القارئة هذا المقطع، أليس تواشجه العروضي النحوي الدلالي، وتوتره التصويري المجازي، بتناصه الكامن فيه، وبتساؤلاته يعطي أبعاداً بويطيقية متعددة، أبرزها الإحساس الدرامي العالي الذي تشكله العبارات الشعرية؟

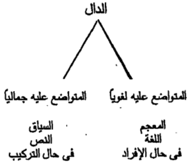
إن دهشة درويش الإيقاعية لا تغفل عناصر القصيدة الأخرى، في بنائها ونسيجها، وفي صورها وأخيلتها، ولأن الإيقاع لا يتخلى عن الزمنية، فإن ذلك يعمق الإحساس بالزمن، الإيقاع ينقل إلى زمن آخر، خاص، يفصله عن الزمن النثري الرتيب الذي يكابده في الحياة، إلى زمن مفعم باللحظات الروحية، وبدرامية الحواس، وحواريتها مع أشياء العالم.

ولو جاءت قصائد درويش نثراً لفقدت زمنها الإيقاعي الخاص و فقدت فناءها الدرامي الكثيف، خاصة وأن البحور الشعرية عند درويش تُخصّب باستمرار تعطي كافة مكنوناتها النغمية.

- ٥ -

إن قراءة المعجم الزمني في نصوص درويش تعطي إحساساً بادهاً بقيمة الزمن ودلالاته في هذا الشعر، حيث

يركز درويش على ذكر المفردات الزمنية وتواليها فى كل قصائده بدءاً من اللحظة القصيرة جداً حتى الأبد الطويل، وبذلك يعطى نصوصه امتداداً كبيراً فى كل الآنات الزمنية، من نقطة الماضى غير المحدد بزمن ما إلى دائرة المستقبل المطلق، وفى هذه المثابة فإن رصدنا لبعض الخواص المعجمية المرتبطة بالزمن عند **درويش** تدلنا على نتائج سيمائية مهمة، وإذا كان الدال يشير إلى معنيين: دلالته المتواضع عليها معجميًا، دلالته فى السياق كما يتبدى فى هذه الترسيمة:ـ



فإن الشاعر يركز ـ فيما يتعلق بالمفردات الزمنية، والدوال الوقتية ـ يركز على المعنى المتواضع عليه، لأنه لا يجرى تغييراً فى معانى هذه الدوال إلا بمقدار بسيط.

وكأن الإلحاح الزمنى الذى يعتصر الشاعر يدفع به إلى هذا التركيز، فهناك إحساس طاغ بالزمن، المتكرر، الدافق أبداً لآناته.

ولقد قمت بعدة إحصاءات لبيان هذا المعجم الزمنى لبيان دلالته فى النص الدرويشى، وذلك فى ستة دواوين شعرية تمثل مرحلتين فارقتين فى شعر **درويش**، والدواوين الستة عبارة عن الدواوين الثلاثة الأولى لدى الشاعر وهى (أوراق الزيتون ـ عاشق من فلسطين ـ آخر الليل) والدواوين الثلاثة الأخيرة وهى (ورد أقل ـ أرى ما أريد ـ أحد عشر كوكبًا) ذلك لبيان الفارق الدلالى فى الإحساس بالزمن بين المرحلتين، وبيان دلالة هذا الإحساس، لنلاحظ بدءاً هذا الجدول المستخلص من الإحصاءات المتعددة التى أجريتها:ـ

الإشارة الزمنية	معدلات ورودها فى الدواوين الأولى	معدلات ورودها فى الدواوين الأخيرة
المواقيت	١٦٤	٢٤٧
الفصول/الشهور	٣٦	٦٤
السنوات	١٠	٩
التاريخ	-	١١١
المجموع	٢١٠	٤٣١

إن الإحساس بضراوة الزمن يتبدى أكثر فى الدواوين الأخيرة فمعدلات تكرار المفردات الزمنية فيها أكثر من ضعف معدلات تكرارها فى الدواوين الأولى، كما أن الحديث عن الأبد والتاريخ والزمان والعصور، يتبدى فى الدواوين الأخيرة أكثر من الأولى التى تندر فيها مثل هذه الإشارات، كأن العودة كانت بمثابة عودة قريبة جداً فى المرحلة الشعرية الأولى عند **درويش**، واستحالت إلى عودة تاريخية/ أسطورية فى المرحلة الأخيرة من شعر **درويش**، وبإيجاز نتحدث عن ظواهر المعجم الزمنى وتفاصيله كما يتبدى من هذه الموازنة بين المرحلتين:ـ

١ ـ فى الدواوين الأولى يحتل زمن (الليل) مساحة كبيرة من معدلات تكراره تبلغ نحو (٥٩) مرة، وكان يعبر دائمًا إما عن الزمن الكئيب، أو عن العدو الصهيونى، أو يعبر عن زمن جمالى رومانسى على الأغلب، ويأتى بعده المساء فى الترتيب نحو (١٦) مرة ثم بقية المواقيت (الصباح) (١٠) مرات والنهار (١٠) مرات ثم الغروب والشروق والظهيرة، واللحظات والساعات والدقائق، وكذلك الفجر والغد والأمس، وكان التعبير دائمًا عن الغد المشرق والحلم فى الخلاص.

أما (الليل) فى الدواوين الأخيرة فلم يعد هذا الليل الرومانسى الحالم، أو الليل الذى يراد به المحتل، بل أصبح ليلا سرمديًا له لحظاته المأساوية، أو البهيجة، التى تكابدها الذات الشاعرة، أصبح ليلا وجوديا داخل الزمن الإبداعى على رغم من تكراره نحو (٥٥) مرة، وكذلك تغيرت دلالات المفردات الزمنية الأخرى لا لتعبّر عن توقيتها فحسب بل عن التوقيت الزمنى/السرمدى.

٢ ـ بالنسبة للفصول والشهور فقد جاءت فى الدواوين الأولى بذكر مفردات الفصول الأربعة والشهور الإفرنجية والسريانية نحو (٣٦) مرة فى الدواوين الأخيرة نحو (٦٤) مرة وكأن الإحساس الزمنى قد طال جداً فى المرحلة الأخيرة عند **درويش** ـ عكس المرحلة الأولى، وقد احتل فصل (الربيع) المرتبة الأولى بين الفصول فى دواوين **درويش الأولى** وتكرر نحو (١١) مرة كان معبراً عن

الإحساس بالحلم فى الخلاص وإعادة الخصب للوطن، فيما احتل (الخريف) المرتبة الأولى فى الدواوين الأخيرة.

وتكرر نحو (٢٧) مرة، والخريف فصل متقلب، متشظى، متغير، زمن رمادى يصل بين التوهج التموزى الصيفى، وبين الذيول الشتوى، وهو زمن تساقط أوراق الشجر قبل أن يأتى المخاض الشتوى الممطر ليحيها فى الربيع، وهنا فالشاعر فى قلق دائم، متقلب فى زمنه المطلق، فكأنه فقد ذاته فى مطلق الخريف، ولم يعد يحاصرها إلا عبر كتابته، فى إحساس طاغ بالفقد والوحشة كما يعبر فى ديوانه (ورد أقل).

٣ - فى دواوينه الأخيرة يركز درويش على التاريخ ودلالاته فى الزمن والعمر والدهر و العصور والأبد، لم يعد يفتش عن ليلة بل عن ليل، ولا عن أمسية بل مساء، ولا عن قيلولة بل عن نهار، درويش ينثر التاريخ فى سطوح نصوصه وأعماقه ليعطى أجلى درامية فى شعرنا العربى وألعبها.

إن المعجم الزمنى عند درويش يشمل الوقت ودلالاته فى الأمس والغد، والماضى والحاضر، الغروب والشروق، النهار والليل، المساء والصباح، الضحى والظهيرة، الشهور والأسابيع والأيام والفصول، والسنوات، والعصر، بكل دلالاتها، هو بذلك (يزمّن) قصيدته، يركز أساسًا على زمنها الذى أصبح فى ذروة التشظى الآن، إنه لا يفتش كما قلت عن مجرد لحظة عابرة، بل عن ألف عام فى اللحظة - كما يقول - وبالتالى يقفنا على ثلاثة أزمنة داخل قصيدته:-

الأول: - الزمن الفيزيقى وما فيه من وقائع وأحداث ونماذج إنسانية.

الثانى: - الزمن الشخصى للشاعر، ومراقبته للزمن الفيزيقى.

الثالث: - الزمن النصّى الذى يتجلى فى القصيدة، معجمياً، إيقاعياً، وتقنياً.

وتأسيسا على ذلك فإن ثمة درامية زمنية نستشعرها فى قراءتنا لشعر محمود درويش، لأنه شعر مرتبط بالحدث، وبالزمن الفيزيقى بقدر ارتباطه بالزمن الإبداعى، إلا أن كل شىء فى الخارج يتحول إلى واقع مؤسطر، وإلى حدث ترميزى داخل الأنا الشاعرة، وداخل نصها الشعرى.

كذلك فإن هناك ثنائيات زمنية تكاملية، تقرن بين المتضادات الزمنية المختلفة، مما يصنع توترا شعرياً مائزاً لا فى النص الواحد فحسب، بل فى الشعر الدرويشى كله، باعتباره نصاً واحداً ممتداً فى مطلق المستقبل.

- ٦ -

يعطى الخطاب الشعرى عند محمود درويش أبعاداً دلالية نتوق فيها إلى مراقبة شاعرية الزمن، والتوهج فى تفاصيله، إذ يتحدث درويش عن زمن الطفولة وما يستدعيه ذلك من حنين، وزمن الحلم وما يتطلبه من ترائى وتخييل، وهنا يحدث جدل خلاق بين التذكر والتخيل، تحدث مفارقة عالية تمثل ذروة المفارقات فى شعرنا العربى الحديث، فالحنين مثلا، أو التذكر مرتبط بالماضى، واستعادة تفاصيل هذا الماضى، لكن ذلك لا يتحقق عند درويش إلا فى زمن المستقبل، بمعنى أن الشاعر لن يصل إلى ماضيه، إلى أرضه إلا بعد رحيل المحتل، وهذا المحتل لن يرحل الآن، وربما يرحل فى المستقبل وبالتالى فإن تحقق هذا الماضى مرهون بتحقق المستقبل، هنا ذروة المفارقة والمأساة/ الملهاة التى استطاع درويش تخليقها فى نصه (مأساة النرجس - ملهاة الفضة) وانتظار المستقبل انتظار للماضى، مما يجعل الشاعر فى حالة ارتقاب وقلق وانتظار وتسويف وتأجيل فى كل حالاته الحياتية، المرهونة بالمستقبل، فمن ذا الذى يستطيع أن يقول إن المستقبل لم يأت بعد، إذا كان فى النفس توقع المستقبل؟ من ذا الذى يستطيع أن يقول: إن الحاضر ليس له حيز، لأنه يمر فى نقطة غير قابلة للقسمة، إذا كان ثمة انتباه فيه يمر ما سيكون حاضراً؟ ليس المستقبل طويلا لأنه غير موجود وإنما الطويل توقع المستقبل، وليس الماضى طويلا، إذ هو غير موجود بعد إنما الطويل هو ذاكرة الماضى(٣٣).

وعلى هذا الحذو فإن بحثنا عن شاعرية الزمن عند درويش ستعاين بعض التجليات السيميائية الدالة فى الخطاب الدرويشى، وتتمثل فى الحديث عن الطفولة وتذكر الماضى الجميل، وفى استشعار الزمان عبر الحلم والرؤيا، بمعنى التطلع إلى الذاكرة القادمة من خلال تبصر الذاكرة الماضية، وما ينجم عن

ذلك من ارتقاب تأجيل، ورصد وتوصيف، وتعيين للأشياء وتفاصيلها.

خاصة وأن الصورة - فيما يرى **عاطف جودة** - «إما أن تنشأ فى سياق التخيل أو فى سياق التذكر بشرط رئيسى هو غياب الموضوع، وذلك أن الموضوع المتخيل أو المتذكر ليس بعد حاضراً حضور المدرك الحسى فى حال الإدراك»(٣٤) فإذا ما كان الموضوع شعرياً، فإن حضوره لا يتأتى إلا بتغييب بعض الموضوعات الحياتية، وتحول التجربة إلى حالة إبداعية خاصة، وهذا ما يفعله درويش:-

أحنُّ إلى خبز أمى
وقهوة أمى
ولمسة أمى
وتكبرُ فىّ الطفولة
يوماً على صدر يوم
،أعشق عمرى لأنى
إذا متُّ، أخجل من دمع أمى(٣٥).

فالفعل (أحن) يشير إلى حدث يتم الآن، فى الحاضر لكن الحنين لا يكون إلا إلى شيء حدث فى الماضى، بالتالى يكون حنين الشاعر هنا من قبيل تذكر الماضى واسترجاع (القهوة واللمسة) ودفء الطفولة المحاطة بالأمومة، التى تعطى معنيين الأم، والأرض (الوطن) لكن هذا الحنين لن يتحقق إلا فى لحظة مستقبلية تجعل الشاعر يعشق عمره، وخلوده الأبدى، حتى لا تبكيه عيون الأم، وحتى لا يشعر بالخجل، هذا ما يقوله المقطع فى مستواه الأول، لكنه يقول المفارقة فى مستواه البعيد الرهيف، وأن استعادة الحنين تتوخى إزالة دواعى محاصرته، وهذه الإزالة لا تتأتى إلا بتحرير التراب، وهنا يبرز الوجع السياسى الذى يسيطر على قصائد كثيرة **لمحمود درويش**، الذى يقترن أحياناً، بالذهاب إلى الحب، أو إلى الألم الإنسانى بعامة، كما يبدى درويش فى نموذج آخر هو (غريب فى مدينة بعيدة) قدراً كبيراً من ارتقاب هذا الحنين إلى الماضى الطفولى:-

عندما كنت صغيراً
وجميلا
كانت الوردة دارى
والينابيع بحارى
صارت الوردةُ جرحاً
والينابيع ظمأ.
- هل تغيرتَ كثيراً؟
- ما تغيرتُ كثيراً.
عندما نرجع كالريح
إلى منزلنا
حدقى فى جبهتى
تجدى الورد نخيلا
والينابيع عرق
تجدينى مثلما كنت
صغيراً
وجميلا(٣٦).

فالنص هنا ينقل أزمنة ثلاثة، زمن قول النص نفسه، وزمن الماضى بتذكر الصبا والطفولة، وزمن المستقبل المرهون بالرجوع، فالوردة يرصد الشاعر تحولاتها، حيث كانت (داراً) وطناً صغيراً، ولنلاحظ خيال التصغير والقران بين الوردة والدار، ثم صارتْ (جرحاً) ثم ستصبح بعد الرجوع (نخيلا) تتناسل الوردة جمالياً لتغطى الأرض بسموقها وشماريخها وعبقها. كذلك يرصد تحولات الينابيع التى كانت بحاراً ثم صارتْ (ظمأ) ثم ستصبح عرقاً، العرق الوطنى الذى يبلل الجباه العائدة.

فهذه التحولات الثلاثة (للوردة) و(الينابيع) تقابل تحولات الزمن الثلاثية، فى هذا النص الصغير الجميل، وهنا تتجلى براعة درويش الذى يستطيع أن يخلق من مفردات قليلة جداً، مختزلة جداً، شعرية درامية/ غنائية متوهجة، متوترة يبديها درويش فى تذكره الحوارى الذى يخاطب فيه أبيه:-

من نجمة العبث البعيدة، يا أبى، لمَ لمْ تقل لى مرةً فى العمر: يا ابنى!.. كى أطير إليك بعد المدرسة؟

لمَ لمْ تحاول أن تربّينى كما ربيت حقلك سمسمًا، ذرةً، وحنطه

ألأن فيك من الحروب توجّس الجندى من حبق البيوت؟

كنْ سيدى، يا سيدى، لأفر منك إلى الرعاة على التلالْ

كنْ سيدى لتحبنى أمى - وينسى إخوتى رمز الهلالْ

كنْ سيدىَ كى أحفظ القرآن أكثر.. كى أحب الإمرأة

وأكون سيدها وأسجنها معى!
كن سيدى لأرى الدليلْ

خبأتَ قلبك يا أبى، عنى لأكبر
فجأة وحدى على شجر
النخيل(٣٧).

نلاحظ فى هذا المقطع تطور الشعرية التى تمزج داخلها أبعاداً أسطورية وتخييلات مدهشة، حيث تمضى حركته فى نسق متتابع ينتقل فيه الشاعر من الكلى العام إلى الجزئى المتعين، ومن السردى التفصيلى إلى الاستعارى فى نمط يعتمد الانتشار والتبديد، والإمعان فى استقصاء العناصر الدلالية المختلفة، ومن هذا كله تتشكل البنية المركزية للنص بوصفه كلا، فنلاحظ تنقل العبارات بين النجمة والطيران والمدرسة، وحقول السمسم والذرة والحنطة.. إلخ الدلالات المزجاة فى المقطع، وكل هذه التفاصيل تتعلق بالتذكر، حيث تبرز لغة التفاصيل فى النص الشعرى عبر زمن النص الخاص فى حالتين:-

- حالة التذكر، واستدعاء الماضى.
- وحالة الرؤية/ الرؤيا

وفى الحالتين يتم رصد جزئيات المشهد، ورصد تفاصيله، ويصبح الشاعر فى حال مراقبة تتواتر بين البصر والبصيرة. تصبح حالا ممتدة فى الزمن غير متقطعة، تواشج، كما قلت، بين الذاكرة والمخيلة فالذاكرة ـ فيما يقول باشلار ـ لاتقدم لنا النسق الزمنى مباشرة، فهى بحاجة إلى أن تتقوى بعناصر انتظام أخرى. فلا يجوز لنا أن نخلط بين ذكرى ماضينا وذكرى زماننا، فبواسطة ما ضينا نعرف إلى أبعد حد .... ما قمنا به فى الزمن أو صدمنا فى الزمن (٣٨) ونرى ذلك جلياً فى نص مثل (رباعيات) الوارد بديوان (أرى ما أريد) حيث يقرن درويش بين نظام الذكرى وعناصر التخيل فيستعيد الماضى عبر الرؤيا بتكرار فعل (أرى) فى كل مقطع:

أرى ما أريد من البحر.. إنى أرى

هبوب النوارس عند الغروب، فأغمض عينىّ:

هذا الضياع يؤدى إلى أندلسْ

وهذا الشراع صلاة الحمام علىَّ.

أرى ما أريد من الحرب.. إنى أرى

سواعد أجدادنا تعصر النبع فى حجر أخضرا

وآباءنا يرثون المياه ولايورثون، فأغمض عينىّ:

إن البلاد التى بين كفى من صنع كفى(٣٩).

فالرؤيا هنا تتحقق عبر استشراف الماضى (الأندلس) و (الأجداد) كأن الشاعر يربط مستقبل الماضى بماضى المستقبل، الزمن ممتد، ضالع فى أبديته وسرمديته، الزمن الشعرى الإبداعى.

إن الصدى واحد فى الليالى كما يرى درويش، وهنا يتحرك إلى شاعرية الزمن عبر ذاكرته وعبر حلمه ورؤيته تكرار ذلك فى نصوصه، كما فى قصيدة (اعتذار)(٤٠) مثلا (الديوان ص.ص١٧٦ـ١٧٧) أو فى (حبيبتى تنهض من نومها) وتبيان زمن الحب وزمن الحرب فى رؤيا القصيدة، وفى قصيدة (الجسر)(٤١)، كما يحقق هذه الرؤيا فى قصائد ديوانه (أرى ما أريد) خاصة (مأساة النرجس) وفى بعض مقاطع (ورد أقل).

وحين يسترجع التاريخ فى (أحد عشر كوكبا) يسترجعه بشكل تراجيدى يبحث فيه عن أساه الخاص/ العام، يستدرج التاريخ إلى آفاق قصيدته فتستنشق معه نكهة الأندلس التى لم يبق منها غير الدروع والسيوف، والسروج، والمخطوطات، وزفرة العربى الأخيرة، لحظات التاريخ هنا تاريخ الخروج من الأندلس، الخروج العربى المتكرر، لحظة اكتشاف أمريكا واغتصابها من قبل الأوربيين، فيتقمص درويش دور الهندى الذى اغتصب وطنه، فكأن درويش يلتقى حدثين مؤثرين فى مجرى التاريخ ليفسح دراما نصه، ويعطى آفاقًا معرفية شاسعة يجدل عبرها ابتكارات نصه وبنياته.

إن الارتقاب والانتظار، والسفر المتوالى ووحشة الاغتراب، والوداع والرحيل والمنفى، والتعبير عن البداية والنهاية، والخروج والدخول، ورصد الأمكنة المختلفة، واصطخاب البحر الذى يحمل سفن الرجوع وسفن الرحيل، كل ذلك ينطوى عليه النص الدرويشى بما يهجسه من زمن خاص، ومن دلالات متكثرة للزمن وشاعريته، تحتاج هذه الدلالات دراسة خاصة لاستيفائها، نكتفى

هنا فحسب بالإشارة إليها، كما يتبدى ذلك فى قصائد (قصيدة بيروت) و(مديح الظل العالى) خصوصاً (يا أهل لبنان.. الوداعا) كذلك فى بعض مقاطع (ورد أقل) حين يتخيل الشاعر لحظات رحيله (رأيت الوداع الأخير...) وما سيحدث له عقب رحيله.

ـ ٧ ـ

إن أثر الزمن على الخطاب الشعرى الدرويشى بين، جلىّ، تبدى فيما ذكرنا آنفا فى انجذاب القصائد إلى زمن المستقبل، فى إبراز العلاقة الفارقة بين زمن القول وزمن الحكى الشعرى عبر التفريق بين النصّ وما ينصّ عليه، عبر الملفوظ والمسرود شعرياً، وفى شعرية الأفعال، ودلالتها المستقبلية، وفى الكشف عن خواص التناص بإيجاز ودلالة مقولة التناص زمنياً، وفى رصد إيقاعات النص الدرويشى، وقراءة معجمه الزمنى، وفى الإشارة إلى بعض دلالات الزمن وشعريتها، وهنا تنبغى الإشارة إلى فاعلية هذا الزمن من الوجهة التقنية، ونؤجل تفصيل ذلك لدراسة قادمة، حيث يسطع الزمن النصّى فى عدة تقنيات تتمثل فى الاستفادة من الفن القولى ومن الفن البصرى، المرئى، فى الفن القولى تتمثل فى استلهام لحظات الاسترجاع والاستباق، وفى التوتر الخلاق بين السردى والاستعارى، بين الكنائى و الاستبدالى، و فى إبراز شعرية التكرار، كعامل تقنى زمنى أساساً، لأن التكرار أساساً يحدد مداه لحظات بدئه وانتهائه متى يبدأ؟ ومتى ينتهى؟ كذلك يتعلق الزمن النصى باستشعار الزمن السينمائى، الذى يعطى للنص تقنياته فى ترتيب اللقطات الشعرية زمنياً، وفى المونتاج، وفى السيناريو الذى يعلق على الحدث أو يقدمه، كما يتبدى فى (مديح الظل العالى) خصوصاً.

وفى استشعار النصوص لعناصر الدراما من صراع وحوار وتأزم وتوتر، كما يبدو من شعر **درويش** فى دواوينه الأخيرة.

هكذا فإن النص الدرويشى، نص ثرى، لأنه يمنح قارئه خصوبة متسائلة منتجة، ولقد حاولنا هنا أن ننتج القصيدة الدرويشية من الوجهة الزمنية عبر الكشف عن جماليات هذه القصيدة زمنياً فى دلالتها وإيقاعاتها ومعجمها.

فإن كان رصدنا وتأويلنا هنا قد أسهب حينا وأوجز أحياناً أخرى فإن ذلك من قبيل الهاجس المنهجى الذى حاولنا قدر الإمكان التفلت والروغان من صرامته والدخول إلى الزمن الإبداعى الرهيف الذى تطرحه قصيدة **محمود درويش** فى جموحها وطموحها، وإيناسها الجمالى إلى رعشة التذكر وأبدية المخيلة ■

إشارات

١ ـ القصيدة تعبر عن مجاوزة الزمن، وكسر ترتيبه المعهود عبر العودة الأسطورية إلى الوطن الفلسطينى، راجع القصيدة فى ديوان (أرى ما أريد) وقد اعتمدنا فى هذه الدراسة دواوين محمود درويش الشعرية الصادرة له حتى العام ١٩٩٢ وهى كالتالى:- أ- ديوان محمود درويش ـ دار العودة ـ بيروت ـ الطبعة الثانية عشرة ١٩٨٧م ويضم تسعة دواوين هى:- أوراق الزيتون ـ عاشق من فلسطين ـ آخر الليل ـ العصافير تموت فى الجليل ـ حبيبتى تنهض من نومها ـ أحبك أولا أحبك ـ محاولة رقم ٧ ـ تلك صورتها وهذا انتحار العاشق ـ أعراس

ب ـ مديح الظل العالى ـ دار العودة بيروت ـ الطبعة الثانية ١٩٨٤

ج ـ حصار لمدائح البحر ـ دار العودة ـ بيروت ـ الطبعة الثانية ١٩٨٥

د ـ هى أغنية .. هى أغنية ـ دار الكلمة للنشر ـ بيروت ـ الطبعة الألى ١٩٨٦

هـ ـ ورد أقل ـ دار توبقال للنشر ـ الدار البيضاء ـ الطبعة الأولى ١٩٨٦

و ـ أرى ما أريد ـ دار العودة ـ بيروت ـ الطبعة الثالثة ١٩٩٣.

ز ـ أحد عشر كوكبا ـ دار الجديد ـ بيروت ـ الطبعة الأولى ١٩٩٢.

٢ ـ ونلاحظ ذلك على الأخص فى دواوين الشاعر الأولى وتكراره لمفردات العودة والرجوع مثلا قصائد «فى انتظار العائدين» و«الجسر» و«أغنيات إلى الوطن»

٣ ـ اعتدال عثمان: أسئلة الثقافة ـ أسئلة القصيدة فى زمن المأساة الملهاة ـ إبداع ـ العدد السابع والثامن يوليو/أغسطس ١٩٩٠ص.ص٢٣ـ٢٧

٤ ـ مارتن هايدجر: فى الفلسفة والشعر ـ ترجمة د. عثمان أمين ـ الدار القومية ١٩٦٣ ص.ص.٨٥، ٨٦.

٥ ـ أميرة مطر: دراسات فى الفلسفة اليونانية: التأمل ـ الزمان ـ الوعى القاهرة ـ دار الثقافة للطباعة والنشر ١٩٨٠ص١١٣

٦ ـ رمضان بسطاويسى محمد: الزمان الجمالى ـ قراءة فى مفهوم الزمن فى الفن والكتابة الإبداعية ـ جريدة «الرياض» السعودية ـ ملحق ثقافة اليوم ـ العدد ٩٥٣٧ ١٩٩٤/٨/٤

٧ - انظر فى ذلك دراسة يمنى طريف الخولى العميقة فى عنوان: إشكالية الزمان فى الفلسفة والعلم - مجلة ألف - العدد التاسع ١٩٨٩ - ص١٤

٨ - الديوان - ص ٣٩٦.

٩ - «هى أغنية .. هى أغنية» - ص ١٨ .

١٠ - جاستون باشلار: جدلية الزمن - ترجمة خليل أحمد خليل - ديوان المطبوعات - الجزائر - الطبقة الثانية ١٩٨٨ - ص ٥٠

١١ - انظر فى ذلك: عباس حسن: النحو الوافى، الجزء الأول - دار المعارف، الطبقة السادسة د.ت ص ٥٧ و ما بعدها

١٢- الديوان - ص ص ٤٠ - ٤١

١٣ - الديوان - ص ١٤٩

١٤ - نفسه - ص ٢٢٩

١٥ - نفسه - ص ٣٩٩

١٦ - نفسه - ص ١٧

١٧ - أرى ما أريد - دار العودة - بيرت - الطبعة الثالثة ١٩٩٣ - ص ٣٣ .

١٨ - ورد أقل - دار توبقال للنشر - الدار البيضاء - الطبعة الأولى - ١٩٨٦ - ص ٥

١٩ - نفسه - ص ١٠٣ .

٢٠ - عباس حسن - النحو الوافى، ص ص ٦٤ - ٦٥ .

٢١ - «مديح الظل العالى» - دار العودة - بيرت - الطبعة الثانية ١٩٨٥ - ص ص ٧ - ٨ .

٢٢ - «حصار لمدائح العالى» - دار العودة - بيروت - الطبقة الثانية - ١٩٨٥، ص ٨١ .

٢٣ - البعد الزمنى فى اللغة والأدب - أحمد طاهر حسنين - مجلة «ألف» - الجامعة الأمريكية بالقاهرة - العدد التاسع ١٩٨٩ - ص ص ٧٣ - ١٠١ .

٢٤ - الديوان - ص ٢٣ .

٢٥ - نفسه - ص ١٦١ .

٢٦ - نفسه - ص ص ١٥٤ - ١٥٥ .

٢٧ - أرى ما أريد - ص ٩٣ .

٢٨ - الديوان - ص ٨٩

٢٩ «أحد عشر كوكباً» - دار الجديد - بيروت الطبعة الأولى ١٩٩٢ .

٣٠ - جدلية الزمن - جاستون باشلار - ص ١٣٦ .

٣١ - السابق نفسه ص ١٣٧ .

٣٢ - «مديح الظل العالى» - ص ٤٣ .

٣٣ - عبد الرحمن بدوى - أرسطو فى النفس - مطبعة النهضة - القاهرة ١٩٥٤ - ص ص ٦٨ - ٦٩ .

٣٤ - عاطف جودة نصر - الخيال مفهوماته ووظائفه - هيئة الكتاب المصرية، الطبعة الأولى - ١٩٨٤ - ص ٤٩ .

٣٥ - الديوان - ص ٩٨ .

٣٦ - الديوان - ص ص ٢٨١ - ٢٨٢ .

٣٧ - أرى ما أريد - ص ص ٢١ - ٢٢ .

٣٨ - جاستون باشلار - جدلية الزمن - ص ٤٩ .

٣٩ - أرى ما أريد، ص ص ١٠ - ١٢ .

٤٠ - الديوان - ص ص ١٧٦-١٧٧ .

٤١ - الديوان - ص٣٠٢ .

* إشارة أخيرة: عند إحصائى لإيقاعات القصائد، لم أحص قصيدة (كلوا من رغيفى، اشربوا من نبيذى) ضمن قصائد ديوان (حصار لمدائح البحر) لأن الشاعر ضمها ضمن ديوانه (ورد أقل) والذى اعتبرته نصًا واحداً طويلا ضمن هذا الرصد الإيقاعى.



الوعى والشعرية شعر محمود درويش مرحلة ما بعد بيروت

محمد فكرى الجزار

باحث وناقد مصرى ، ومدرس مساعد ـ كلية الآداب ـ جامعة المنوفية

يحتل شعر «محمود درويش» ـ موقعية خاصة فى الشعرية العربية بوجه عام، ليس باعتباره نصًا شعرياً متميزاً فحسب، وإنما لكونه ـ أيضاً ـ من هذا الشعر العظيم الذى استطاع أن يحقق التوازن الصعب بين جماليات الفن الشعرى وبين المعطيات الواقعية التى يندرج «الشاعر» نفسه فى أنساقها واقعًا تحت وطأتها، ومن ثَمَّ يقيم وعيه ـ المعرفى والجمالى على السواء ـ فعالية وسيطة بين ما هو واقعى خارج النص وجمالى داخله، ليتشكل نسيج شعرى لا يتميز داخله ملحمى من غنائى وإنما يمتزجان معا داخل بوتقة تراجيدية لها نفسها الإغريقى العريق. وتحديد المرحلة الشعرية بما بعد بيروت ينطوى على تمييز أولىّ بين شعر درويش قبل الخروج من بيروت وبعد هذا الخروج ، يقوم على أساس من طبيعة العلاقة بين الواقعى والجمالى، هذه الطبيعة التى منحت فعالية الوعى الوسيطة خصوصيتها مع كل مرحلة.

قبل الخروج من بيروت كانت هناك مرحلتان : مرحلة الإبداع داخل الوطن وتتميز بوعى يغلب عليه الاتجاه الاجتماعى الذى مثلت الأيديولوجية الماركسية عناصر رؤيته الأساسية ومن ثم كانت علاقة الجمالى بالواقعى علاقة مباشرة يقوم فيها «الوعى» بالاستيعاب فحسب، أما المرحلة الثانية فبدأت بخروج الشاعر/ محمود درويش من الوطن: «فلسطين»، ودخوله بيروت (مرورا بالقاهرة)، وهى المرحلة التى توهج فيها شعره ودخل مرحلة النضج الفنى على ضوء تناقضات «بيروت» الفذة السياسية والثقافية وحتى العسكرية ، فى بيروت التحق الوطن بالثورة المسلحة، وعلى ضوء هذه العلاقة تكشفت بشكل فادح الوضوح عواصم عربية كثيرة وتحولت هذه الفداحة إلى فضيحة مدوية مع خروج الثورة من جغرافية الحلم بالوطن القريب، وكانت المرحلة الثالثة التى تحول فيها الوعى الثورى إلى وعى إنسانى عام وخلصت الشعرية الدرويشية لمراجعات عنيفة لجمالياتها ومعرفيتها ولما حولها تتجلى فى قول «درويش».

سوف نخرج منا قليلا،
سنخرج منا
إلى هامش أبيض نتأمل
معنى الدخول ومعنى
الخروج
سنخرج للتو .آب أبونا الذى
كان فينا إلى أمة الكلمة.(١)

إن الرؤية الشعرية تخلص لنفسها ، وتتخلص من وعيها الاجتماعى فى المرحلة الأولى، ومن وعيها الثورى فى المرحلة الثانية، لتصبح تأملا إنسانياً ذاتياً

وخالصًا، معبرة عن الوعى الممكن الأقصى الذى تمتلكه الجماعة الاجتماعية دون وعى به، وضافرة نسيج رؤية إنسانية خالصة للعالم من خلال تلك المراجعات الجذرية للواقع أشياء وأفكاراً وعلاقات، وكان الفضل فى ذلك التحول للنهاية التراجيدية التى عاشتها الثورة الفلسطينية لوجودهافى «لبنان» وتحديداً بيروت ، فكما يقول «محمود درويش» : لقد امتدت الفكرة الفلسطينية وانتشرت خلال هجومها الأسطورى فى حصار بيروت إلى مساحة كامل الكون الإنسانى دافعة بالفكرة الصهيونية الانعزالية، مع أخواتها العربيات الشقيقات ، إلى أضيق حدود «الجيتو»، (٢).

ولعل الظاهرة الأساسية فى رؤية هذه المرحلة هى «السؤال / الأسئلة».. فعندما يتضخم المشهد عن إمكان الوعى بتفاصيله يحل السؤال .. السؤال الوجودى الشامل .. السؤال الذى لا ينتظر إجابة بقدر ما يحقق وجوده كسؤال وحسب، وكأنه معادل للإدانة المسكوت عنها لذلك المشهد الذى لا يحقق باتساعه وتضخمه إلا الشهادة على نفسه بالخواء والفراغ، هو سؤال يحمل نكهة التراجيديا القديمة حيث ليس ثمة إجابة محددة عن مسئولية كل هذه المأساة : أهو القدر أم خطأ البطل التراجيدى أو الطبيعة التراجيدية نفسها. و«محمود درويش» ينجرف مع السؤال الوجودى ويعرف انجرافه معه، فيقول «إلى أين تأخذنى الأسئلة ، (٣). معترفًا بطبيعة المرحلة ودور السؤال عنها فى التعبير عن موقفه منها - رفضها - والسؤال عن «الحق»أساس فى مساءلة الواقع ، ولكنه الحق الأوسع من أن ينحصر فى المطالبة بالوطن ، ولكنه يتسع ليشمل - فى بساطته ووضوحه - أبسط حقوق الحياة عامة:

- صديقى. أخى يا حبيبى الأخيرا

أما كان من حقنا أن نسيرا

على شارع من ترابٍ تفرع من موجة متعبة؟

....

- أما كان من حقنا أن ننام ككل القطط

على ظل حائط ...؟

- أما كان من حقنا أن نطير

ككل الطيور إلى تينة مترية

.. ..

أما كان من حقنا أن نداعب قطة؟

أما كان من حقنا أن نرى وردة

دون أن نتوجس فيها دمًا قادمًا من مكان قريب (٤).

إن معانى الأسئلة تؤدى جميعًا إلى الوطن ، نعم ، ولكنها تنصب على أبسط مظاهره مصورة ضمناً، هذا السلب لحق شعب فى الحياة البسيطة والعادية على «حجر» يسمى وطناً.

أما كان من حقنا يا حبيبى

أن نسند التعب الحلو فوق حجر؟ (٥).

ويمتد السؤال عن الحق إلى السلوك الإنسانى الغريزى

- أما كان من حقنا أن نواصل ذاك الضحك(٦).

ويصبح الملجأ الوحيد المتاح أمام إنسانية الفعل ونتيجته المأساوية ليقع السؤال فى أفقه الدلالى لاعلى الفعل وإنما على نتيجته فى إدانة صامتة للواقع

- هل كان من حقى النزول من البنفسج والتوهج فى دماى؟

هل كان من حقى عليك الموت فيك

لكى تصيرى مريماً

وأصير ناى؟

هل كان من حقى الدفاع عن الأغانى؟

وهى تلجأ من زنازين الشعوب إلى خطاى؟(٧).

إن مسألة إدانة الواقع تنبثق من جمالية الفعل الإنسانى ، الثورى - والتى تشع من سمو الأسلوب الكنائى ، فالرحيل من الوطن نزول من البنفسج ، والثورة توهج فى دم الثوار، ودفاع عن النشيد الإنسانى العام الذى لا يلجأ إلا إليهم هارباً من قمع السلطة...

إن فعل الثورة فعل جمالى فى الكون كله ومن هنا كان التساؤل عن خطيئة الوجود الجمالى:

أما كان من حقهم أن يرشوا على قمر الماء ريحان أسمائهم

وأن يزرعوا فى الخنادق نارنجة كى يقل الظلام (٨).

ومن السؤال عن الحق إلى السؤال عن المكان .. أين هذه المأساوية الجارحة بعد الخروج من بيروت .. كانت بيروت مكاناً احتضن فكرة الوطن ، وكانت منفى يعلن عبر اسمه - انتماء المنفىّ إلى «أرض» قريبة: على مرمى بندقية ، وخروج الثورة من المكان القريب أضاع المسافة والمكان ضاع المنفى فضاع الوطن كما يقول درويش:

لا ليس لى منفى

لأقول : لى وطنٌ

الله ، يا زمن (٩).

ومن هنا كان السؤال عن المكان سؤالا عميق الدلالة:

هذا خريفى كله

أعلى من الشجر المذهب ، أين أذهب حين أذهب ؟ (١٠).

إن الأصوات المتشابهة بين «الذهب» و«الذهاب» تحرك السؤال الكامن فى النفس ، مجرد الصوت يقيم العلاقة ، ولا يعنى «الشاعر» أن يوجد المبرر للسؤال فى سياق لا يتطلبه ، فالسؤال موضوع النفس والنص الآن:

كل الشوارع أوصلت غيرى إلى طرف السماء

فأين أذهب ، أين أذهب ؟(١١).

ذلك أن بديل المكان الماضى بديل مأساوى. لا مكان فيه، ولكنه سفر دائب ، إنه ارتداد إلى حالة من اللجوء .. فلا بيروت لبندقية بعد بيروت لا قمة أخرى يمكن أن يوجدها السؤال:

هل من قمة أخرى

لنسر لا يريد الموت فى حقل الحقائب(١٢).

ويمتلك السؤال عن المكان - فى بعض الأحيان إجابته، غير أنها إجابة تقدم مكاناً معنوياً، أى : لا مكان ، فى مفارقة واضحة بين واقعية السؤال واستعارية الإجابة التى تؤكد غربة الفلسطينى:

- إلى أين يا صاحبى ؟

- إلى حيث طار الحمام فصفق قمح

ليسند هذا الفضاء بسنبلة تنتظر(١٣).

ومن تساؤلات المرحلة - كذلك - الاستفهام عن القدرة على تغيير النتيجة: - هل كان فى وسعنا ؟ من خلال طبيعة الواقع المأساوى وما يمكن أن يحتضنه من فعل ، يقول «درويش»:

هل بوسع القلب أن يسقط أكثر؟

هل بوسع البجع العاشق أن يرقص أكثر؟

... ...

والنهايات بدايات سؤالى عن صواب الأغنية (١٤).

إن تعليق الشاعر يؤكد موقع السؤال من بناء «رؤية للعالم» يقول:

هل نستطيع الورد فى أحلام من مات النزول عن السياج ؟

هل نستطيع العيش أكثر ما استطعنا كى نرى ذهب الكلامْ خبزاً وفاكهة(١٥).

إن مساءلة الواقع تضع حداً للفعل الراهن فيه، حتى معاودة السقوط أصبحت مستحيلة، فإن رقصة الثورة قد انتهت ، والوردة التى حاول الثائر أن يخلصها من السياج لا تستطيع ذلك بعد رحيله والكلمات الذهبية لا تستطيع بعده - أن تتحول إلى حياة . وهو ما يدفع إلى مساءلة الفعل الماضى:

أما كان فى وسعنا أن نربى

أيامنا لتنمو على مهل فى اتجاه النبات ؟

... ...

أما كان فى وسعنا أن نغافل أعمارنا

وأن نتطلع أكثر نحو السماء الأخيرة قبل أفول القمر (١٦).

هل هى إدانة للثورة ؟ كلا .. فلم تكن الثورة غير فعل جمالى من أجمل ما يمكن أن تصنع الحياة ، وإن مساءلتها لا

تدينها وإنما تتهم النتيجة التى استلبت الفعل وقسرته على مأساويتها:

هل كان فى وسعنا أن نحب أقل

لنفرح أكثر؟ هل كان فى وسعنا أن نحب أقل .. أقل؟ (١٧).

ومن سؤال الماضى والحاضر يتولد سؤال الفكرة/ الثورة ، وفيه تتضح - رغم الأسئلة السابقة قوة العلاقة بين الثورة والثائر، يقول «محمود درويش»:

ألا تستطيعين أن تطفئى قمراً واحداً كى أنام

أنام قليلا على ركبتيك فيصحو الكلام

ليمدح موجًا من القمح ينبت بين عروق الرخام (١٨).

فلا تزال الثورة شموس هذا الكون وأقماره. لاتزال تفرض الصحو على الثائر وتبث الحياة الدافئة من قلب برودة الأشياء ومواتها .. ولاتزال كذلك علاقة خصيبة بينها وبين الثائر:

ألا تستطيعين أن تخرجى من طنين دمى كى أهدهد هذا الشبق (١٩).

ويمتد السؤال وجودياً أكثر فأكثر:

هل نستطيع بناء معبدنا على متر من الدنيا .... لنعبد -

خالق الحشرات والأسماء والأعداء والسر المخبأ فى ذبابه؟

هل نستطيع إعادة الماضى إلى أطراف حاضرنا لنسجد -

فوق صخرتنا لمن كتب الزمان على الكتاب بلا كتابة؟

هل نستطيع غناء أغنية على حجر سماوى ، لنصمد

للأساطير التى لم نستطع تغييرها إلا بتأويل السحابه؟

هل يستطيع بريدنا المائى أن يأتى على منقار هدهد؟

ويعيد من سبأ رسالتنا لنؤمن بالخرافة والغرابة (٢٠).

وتصبح الأسئلة أحصنة تصعد لتسقط.. سؤال بغير إجابة (سيزيف الجديد):

فى التيه متسع لأحصنة تشب من السفوح إلى الأعالى

ومن السفوح تخر صوب القاع....(٢١).

بل يغطى السؤال التاريخ الإنسانى كله:

هل كانت الصحراء تكفى للضياع الآدمى؟

... ...

هل كان أول قاتل - قابيل - يعرف أن نوم أخيه موت؟

هل كان يعرف أنه لا يعرف الأسماء بعد ولا اللغة؟

هل كانت امرأة يغطيها قميص التوت أول خارطة؟ (٢٢).

ودائماً السؤال الإنسانى لا جواب له:

كم من زمان مر كى يجدوا الجواب عن السؤال وما السؤال

إلا جواب لا سؤال له... (٢٣).

إنه الواقع الذى يفرض مساءلة التاريخ فى صيغة تكاد تكون عبثية فى تنقيبها الذى لا جدوى له عن البدايات المقنعة لهذه النهاية...

إن السؤال يمثل - كما سبق القول - عنصراً من عناصر رؤية العالم فى مرحلة الوعى الممكن، الحلم الإنسانى، ولذا فهو لا ينحصر فيما سبق فحسب وإنما يتكاثر فيتنوع حتى لنستطيع أن نقول إنه يغطى معظم موضوعات هذه المرحلة، من السؤال عن الصفات التى تخلعها المأساة على بطلها داخل المشهد إلى سؤال المستقبل، محتضناً بين السؤالين كل أسئلة الوجود... إلا أننا نكتفى هنا بالرد الذى يسجله الشاعر «على كل هذه الأسئلة رافعا البطل التراجيدى - المواطن الفلسطينى - فوق كل الأسئلة:

لك أن تكون - ولا تكون

لك أن تكوّنْ

أو لا تكوّنْ

كل أسئلة الوجود وراء ظلك مهزلة

والكون دفترك الصغير

وأنت خالقه

فدوّن فيه فردوس البداية ، يا أبى

أو لا تدوّن

أنت ... أنت المسألة (٢٤).

إن مرحلة «الوعى الممكن» تصور ذروة تحقق شروط الدراما فى التراجيديا الفلسطينية حيث «مجمل السلوكيات ..

الانفلات .. المواقف .. الأيديولوجيات.. الأفعال والإبداعات التى ، على مستوى الفرد الخلاق ، تبلور المجتمع بكامله»(٢٥). وتعبر عن لحظة حاسمة وضعت هذا المجتمع الذى امتلك صفة الثورية أمام قضية الوطنية واحداً إلا من حلم كان ثورياً وصار - بعيداً عن إمكانية الفعل الثورى - إنسانيا أقصى حدود الإنسانية.. متطرفًا فى صفته إلى حدها الأقصى.. فمع بداية المرحلة «بيروت/ ١٩٨٢» كان على رؤية المرحلة الثانية أن تتبلور فى قصيدتها الواحدة والكاملة لتنتهى الرؤية الثورية فى حصار بيروت الذى يشكل الذروة التراجيدية ، وكان النمط الفلسطينى - نموذج المرحلة الثانية - جاهزاً تمامًا «لقد استعد لكل شىء ، وأبطل توقيعه. ولم يبق على المسرح احتمال لدخول شخصيات جديدة ، ووقف وجهاً لوجه أمام القضاء والقدر .. لقد زج بكل عناصر الدراما فى المشهد الطويل(٢٦) فقد كانت مواجهة طرفى الصراع - الفلسطينى والإسرائيلى - مباشرة وجهًا لوجه ، وكانت سلبية الحكومات العربية معلنة وفاضحة ، إنها العناصر البنائية فى علاقاتها المعقدة توافقت - جميعا - وتواجدت على أرض - بيروت «فى الخامس من يونيو» ١٩٨٢ «وقد أفرزت نفسها شعرياً فى الديوان/القصيدة «مديح الظل العالى» تسجيلا جمالياً لوقائع تراجيدياً فى ذروة تصاعدها: وقد كان لعناصر «الدراما»: المكان - الشخصية - الحدث تركيز خاص فى هذا الديوان وهو يضع نهاية الوعى الثورى وبداية الوعى الإنسانى - الحلم.

أما المكان: بيروت فقد حاول «الشاعر» فى «ديوانه» «حصار لمدائح البحر» أن يعطيها تعريفًا دون جدوى، أنها مساحة من المطلق صالحة للوصف ومتأبية على التعريف، يقول «درويش»:

تفاحة للبحر، نرجسة الرخام،
فراشة حجرية بيروت شكل
الروح

فى المرآة

وصف المرأة الأولى، ورائحة
الغمام

بيروت من تعب، ومن ذهب،
وأندلس وشام

فضة، زبد، وصايا الأرض فى
ريش الحمام

وفاة سنبلة. تشرد نجمة بينى
وبين حبيبتى بيروت

لم أسمع دمى

من قبل ينطق باسم عاشقة
تنام على دمى... وتنام

من مطر على البحر اكتشفنا

الاسم: من طعم

الخريف وبرتقال القادمين

من الجنوب: كأننا أسلافنا،
نأتى إلى بيروت كى نأتى إلى
بيروت(٢٧).

إن هذه الجمالية المفرطة والتى لاتتحدد فى شىء ، تعلن المكان الثورى مكاناً مطلقًا .. مساحة للإعجاز والحرية الإنسانيين: حتى ليعجز «نثر - محمود درويش - عجز شعره عن الإحاطة بها: «إن هذه المدينة الملتبسة، المدينة المدن، المدينة - الجزيرة، المذبة - الغاية عصيّة على الكتابة.

لقد صاغت كل من مر فيها. ولم يقدر أحد على صياغتها»(٢٨) إلا أن بيروت المكان الدرامى يأخذ شكله النهائى من الفعل فيه:

بيروت قلعتنا

بيروت دمعتنا (٢٩)

وكذلك

بيروت - صورتنا

بيروت - سورتنا(٣٠).

ومن هذا التماهى بين مكان الثورة/بيروت - وفاعل الثورة/ الفلسطينى تأخذ «بيروت» معناها:

بيروت المدينة ليست امرأتى

وبيروت المكان مسدسى الباقى

وبيروت الزمان هوية «الآن»
المضرج بالدخان(٣١).

وهنا يتحد الفعل الثورى والمكان فى هذه الصرخة الرافضة:

بيروت - لا

ظهرى أمام البحر أسوار و ...لا

قد أخسر الدنيا ، نعم

قد أخسر الكلمات والذكرى

ولكنى أقول الآن: لا

هى آخر الطلقات - لا

هى ما تبقى من هواء الأرض - لا

هى ما تبقى من حطام الروح لا

بيروت - لا (٣٢).

إن بيروت/ المكان الدرامى يعلن انتماءه إلى الفعل الثورى ومنه يأخذ جماليته:

بيروت - منتصف اللغة

بيروت - ومضة شهوتين

بيروت - ما قال الفتى لفتاته

والبحر يسمع، أو يوزع صوته بين اليدين(٣٣)

إن المكان الذى ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكاناً لا مبالياً ذا أبعاد هندسية وحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر، ليس بشكل موضوعى فقط بل بكل ما فى الخيال من تحيز. إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود فى حدود تتسم بالحماية،(٣٤). هذه الحماية تمثل معبر التماهى بين الاثنين، بيروت - والثورة الفلسطينية، خاصة وأنها ليست مجردحماية مادية بقدر ما هى حماية نفسية خاصة بالهوية الفلسطينية التى تقصدها الغزو الإسرائيلى لبيروت، ومن هنا تأخذ جماليتها بقدر نجاح التماهى بين بيروت والثورة، فنفهم هذا اللهاث. المقولة خلف اللغة ربما تستطيع أن تحيط بهذه المساحة النفسية المتشكلة خارجاً فى مدينة اسمها بيروت، أما شخصيات المشهدالتراجيدى فى ذروته فهم طرفا الصراع: الفلسطينى الثائر الذى يتوحد الآن مع بيروت/المكان الثورى وتتحدد له صفات إعجازية تجمع أنماط الشخصية الفلسطينية فى مرحلة الوعى الثورى فالآن تتحدد مسيرتها الوجودية.

إن الصليب مجالك الحيوى،
مسراك الوحيد من الحصار

إلى الحصار (٣٥).

فهذا هو قانون وجودها: المواجهة، ومنه تأخذ سماتها الغامضة والأولية هناك فى عمق التاريخ الإنسانى:

يا ابن الهواء الصلب، ياابن اللفظة الأولى على الجزر

القديمة، ياابن سيدة البحيرات البعيدة، يا ابن من يحمى

القدامى من خطيئتهم، ويطبع فوق وجه الصخر برقاً

أو غماماً (٣٦).

إن عدم تحدد السمات فى دائرة التجسد العضوى ينقل «النمط» من إنسانيته إلى مستوى المعنى المطلق الأمر الذى لا يحد الفعل فى إطار الإمكان وإنما يطلقه فى أفق المشيئة..

كن فيكون: سقط القناع ولا أحد
إلاك فى هذا المدى
المفتوح للأعداء والنسيان

فاجعل كل متراس بلد(٣٧).

ويكون الفعل الثورى فعلا مقدساً ومرتبطاً بنظام الكون كله:

- سقط القناع

والله غمس باسمك البحرى أسبوع الولادة واستراح إلى الأبد

كن أنت كن حتى يكون

لا .. لا أحد (٣٨).

وفى الطرف الآخر من المواجهة نجد «الفاشى» المدجج بكل الزيف التاريخى والوجودى يتجلى فى فعله التدميرى النقيض للفعل القدسى - الفلسطينى:

.. .. يدثرون بالفولاذ، يضطجعون مع فتياتهم، يتزوجون، يطلقون، يسافرون، ويولدون

ويعملون، ويقطعون العمر فى دبابة...

أهلا وسهلا .. (٣٩).

هذا الفاشى .. الفاشيون - المسلح والمحاصر بسلاحه نفسه والذى مثل دور الضحية عبر تاريخه الطويل متلفعاً بدموعه. ها هو يكشف وجهه:

يخرج الفاشى من جسد الضحية

يرتدى فصلا من التلمود: اقتل كى تكون

عشرين قرناً كان ينتظر الجنون

عشرين قرناً كان يبكى ... كان يبكى

كان يخفى سيفه فى دمعته

أو كان يحشو بالدموع البندقية

عشرين قرناً كان ينتظر الفلسطينى فى طرف المخيم(٤٠).

تتضح إذن شخوص التراجيديا: القدسى فى مواجهة الوحشى، وبينما يمارس الفاشى وحشيته على كل مظاهر الحياة:

- الطائرات تطير - والأشجار تهوى

- والمبانى تخبز السكان (٤١):

- الطائرات تطير من غرف مجاورة إلى الحمام(٤٢).

- طائرة تطارد عاشقين(٤٣).

- يطلق البحر الرصاص على النوافذ(٤٤).

- وإن الموت يأتينا بكل

سلامة الجوىّ والبرىّ والبحرىّ.
مليون انفجار فى المدينة

هيروشيما هيروشيما(٤٥)

بينما يمارس الفاشى وحشيته ، يحقق النمط الفلسطينى/ المعنى ممارسته الإنسانية .. حريته فى أن يكون إنساناً.. صموده.. جذوته فى مواجهة الوحش الفاشى:

حاصر حصارك... لا مفر

سقطت ذراعك فالتقطها

واضرب عدوك.. لا مفر

وسقطت قربك فالتقطنى

واضرب عدوك بى.. فأنت الآن حر

حر ... وحر

قتلاك أو جرحاك فيك ذخيرة

فاضرب بها واضرب عدوك .. لا مفر

أشلاؤنا أسماؤنا

حاصر حصارك بالجنون وبالجنون وبالجنون

فإما أن تكون. أو لا تكون(٤٦).

إن المكان / الثورة فى هذه الذروة المأساوية يعلن مدينته ويفترق عن الثائر وهنا يأخذ الثائر جماليته السابقة ويرحل:

فاذهب فليس لك المكان ولا العروش المزيلة

حرية التكوين أنت

وخالق الطرقات أنت

وأنت عكس المرحلة

واذهب فقيراً كالصلاة

وحافياً كالنهر فى درب الحصى

ومؤجلا كقرنفلة (٤٧).

وتعود الثورة فكرة تتأمل ذاتها ويعود الشاعر من أسطورته إلى حمله الإنسانى الكبير، ويعود الوطن حقيبة ... عودة فى طريقها .. سفر مزدحم بهوية لا تموت:

وطنى حقيبة

من جلد أحبابى

وأندلس القريبة

وطنى على كتفى

بقايا الأرض فى جسد العروبة(٤٨).

ويصبح السفر مجازياً إلى أقصى الحدود

لم نأت من بلد إلى هذا البلد

جئنا من الرمان، من سريس ذاكرة أتينا

من شظايا فكرة جئنا إلى هذا الزبد(٤٩).

حيث المجاز واقع فلسطينى، وليس أسلوباً جمالياً وهل كان الوطن إلا أرضاً وذاكرة؟ .. هل كانت الثورة سوى فكرة؟ وهل البلاد .. البلاد العربية - فى غياب فلسطين المادى والمعنوى - إلا زبد؟

وتبدأ مرحلة التأمل القاسى فى فكرة لا تموت ولا تجد أرضاً لتحقق أسطورتها فى معركة أخرى أو خروج آخر ... أو عودة أخيرة إلى الوطن ، ويكون الحلم سيد المرحلة صراحة وضمناً والمكان الحقيقى لقضية خرجت من تعقيد التوازنات المطلوبة لاستمرار الحركة إلى بساطة الهدف وإنسانيته ، تلك التعقيدات التى عبر عنها «درويش» قائلا:

قطعوا يدى وطالبونى أن أدافع عن خلب

واستأصلوا منى خطاى وطالبونى أن أسير إلى صلاة الغائبين

أشعلت معجزتى وسرت، فحاصرونى، حاصرونى، حاصرونى

قالوا: انتظر. فنظرت (لا تكسر موازين الرياح مع العدو)

وقفت. قالوا: لا تقف. فمشيت ثانية، فقالوا: لا تسر (الحرب فر. لا تحارب خارج الكلمات)(٥٠).

وهذه البساطة التى يحددها «درويش» بقوله:

.. .. .. ولا أريد من السنة

سنة الوفاة سوى التفاتى نحو وجهى فى حجر

حجر رآنى خارجًا من كم أمى مازجًا قدمى بدمعتها (٥١).

ومن التعقيد إلى البساطة يمثل الحلم الملجأ الإنسانى لبقاء الفكرة/الهوية:

وضع المسدس بين رؤياه، وحاول أن ينام

إن لم أجد حلماً لأحلمه سأطلق طلقتى

وأمـوت مـثـل ذبابة زرقـاء فى هذا الظلام

وبلا شهيه (٥٢).

فلابد من حلم يخفف الواقع ويعطى المبرر للحياة فيه، وهنا يناط بالحلم وظيفة حيوية ينبثق منها الخوف على الحلم ومنه، ومساءلته:

تخـالفنا الريح. ريح الجنوب تحالف أعداءنا. والممر يضيق. فنرفع شارات نصر أمام الظلام لعل الظلام يضىء ونشدو على شجر الحلم. يا آخر الأرض - يا حلمنا الصعب، هل نستمر (٥٣).

إن الحلم حـالة من الدخـول فى اللاوعى وهو نقيض للوعى الصـالب حدقته على الخارج وتصل قيمة «الحلم» عند درويش إلى حد الأسف على أحلام ضيعها انجذاب الفلسطينى إلى واقعه الثورى فى المرحلة السابقة، فالحلم قياساً إلى الواقع الفلسطينى الحـالة الفـريدة لتماسك الشخصية «يقول الشاعر»: «**وكم حلم ضـاع من نومنا حين كنا نفتش عن خبزنا فى الصخور ونعمل**»(٥٤). والحلم مطالب بأن يكون بديلا للفاعلية الثورية ومن هنا هذا الابتهال المرفوع إليه:

رفـعنا إليك مناقـيـر أرواحنا أعطنا حبة القمح يا حلمنا. هاتها هاتنا(٥٥).

إن لا واقعية الحلم تفرض التحول بالحالم من وجوده المادى - الواقعى - فى تعبير سيريالى إلى وجود يستطيع أن يكون شبيهاً بشفافية الحلم. ومن هنا هذا التجسيد السيريالى للروح كأفراخ طيور جائعة تمد مناقيرها إليه فى لهف... «أعطنا حبة القمح يا حلمنا، ويكون الاختصار الإعجازى «هاتها هاتنا» تأكيداً للعلاقة الحيوية بين حبة القمح وهذه الأرواح الأمر الذى يعيد الصورة من تبعيدها اللاواقعى إلى الحالة الفلسطينية الحالمة.

ويتبادل «الحلم» و«المعرفة» موقعيهما فى انسجام دال على حـالتى وعى تتماهيان داخل الشخصية:

كانوا على وشك الهبوط إلى هواء بيوتهم..

من أى حلم يصعدون؟

بأى حلم يحلمون؟

بأى شىء يدخلون حـدائق الأبواب

والمنفى هو المنفى ؟

.. وكانو يعرفون طريقهم حتى نهايته وكانوا يحلمون (٥٦).

إن اللحظة الفارقة بين نهاية المنفى وبداية الوطن وهى تجمع بين الاثنين ... النقيضين - تجمع بين المعرفة والحلم فى الطريق من المنفى إلى الوطن. نقيضين يقتسمان الوجود الفلسطينى كله إلا أن هذا الوجـود يظل يدفع الحلم حـتى يصل به إلى حالة من المعرفة بذاته وهنا لا بأس من تنسيق الحلم والمعرفة فى تحقيق فعل العودة.

جاءوا من الغد نحو حاضرهم .. وكانوا يحلمون

بقرنفل المنفى الجديد على سياج البيت، كانوا يعرفون ماسوف يحدث للصقور إذا استقرت فى القصور، ويحلمون

بصراع نرجسهم مع الفردوس حين يصير منفاهم، وكانوا يعرفون

ما سوف يحدث للسنونو حين يحرقه الربيع، ويحلمون

بربيع هاجسهم يجىء ولا يجىء ويعرفون

ما سوف يحدث حين يأتى الحلم من حلم

ويعرف أنه قد كان يحلم

يعرفون، ويحلمون، ويرجعون، ويحلمون، ويعرفون

ويرجعون، ويرجعون، ويحلمون، ويحلمون ويرجعون(٥٧).

إن بدايتنا فى استقراء رؤية «الشاعر» لعالمه - فى المرحلة الثالثة لوعيه - بالسؤال ودوره كعنصر بنائى لهذه الرؤية والحلم كسمة مميزة وفارقة لوعى المرحلة عن سابقيه، يشير إلى سمة جوهرية فى شعر هذه المرحلة وجماليات موقفها الفكرى، أعنى صفاء التجربة وخلوها تماما مما كان يدفعها إلى الخطابية أو النثرية الأمر الذى أنهى تماماً مرحلة التعبير الواقعى عن الواقع.. فبعد بيروت لم يعد ثمة واقع وإنما «حالة وجدية» تنتمى إلى ما يشابهها. وهو ما نفهم معه بروز مفردة «الفجر» - هذه القبائل التى تجوب الأرض بحثاً عن وطن لا وجود له إلا فيهم. يقول درويش:

وطني حقيبة

وحقيبتي وطن الغجر

شـعب يخـيم في الأغـاني والدخان

شعب يفتش عن مكان

بين الشظايا والمطر(٥٨).

تلك الحالة لا ترى مشاهد وإنما تحس مشاعر، ويصبح المرئي بالنسبة لها، مجرد مفردات غير دالة بذاتها.. مفككة .. مبعثرة.. لا تدل إلا بانغماسها في أتون الشعور، الأمر الذي يعلق إمكانية تنسيقها لغة على قدرة «الشاعر» الترميزية والتي تصل إلى ما يشبه العبث اللغوي الحامل للدلالة كما في هذه القصيدة التي أوردها كاملة لاستيضاح حالة اللاوعي - الحلم - التي تنتخب لغتها من اللغة يقول «درويش»:

هو الباب، ما خلفه جنة القلب. أشياؤنا -

كل شيء لنا - تتماهى. وباب هو الباب، باب الكناية، باب الحكاية

باب يهذب أيلول. باب يعيد الحقول إلى أول القمح . لاباب للباب لكنني

أستطيع الدخول إلى خارجي عاشقًا ما أراه وما لا أراه . أفي الأرض هذا الدلال وهذا الجمال ولا باب للباب؟ زنزانتي لا تضيء سوى داخلي

وسلام علي، سلام على حائط الصوت. ألفت عشر قصائد في مدح حريتي هاهنا أو هناك. أحب فتات السماء التي تتسلل من كوة السجن مترًا من

الضوء تسبح فيه الخيول، وأشياء أمي الصغيرة - رائحة البن في ثوبها

حين تفتح باب النهار لسرب الدجاج. أحب الطبيعة بين الخريف

وبين الشتاء، وأبناء سجاننا، والمجلات فوق الرصيف البعيد.

وألفت عشرين أغنية في هجاء المكان الذي لا مكان لنا فيه. حريتي:

أن أكون كما لا يريدون لي أن أكون وحريتي: أن أوسع زنزانتي

أن أواصل أغنية الباب: باب هو الباب: لاباب للباب لكنني

أستطيع الخروج إلى داخلي، إلخ.. إلخ.. (٥٩)

إن الشاعر يعتمد لغة الحلم في التشكيل الترميزي حيث الانقطاعات والتداعيات والمفردات التي تنقطع عن أساسها المعجمي تمامًا مغتربة داخل سياقها عن تاريخها القديم، وهذه الصلة السرية التي تتوارى في نسيج النص المهلهل ظاهريا غير أن الشاعر يضمن النص مفتاح قراءته عبر هذا الإلحاح - التكرار - على مفردة «الباب»، وبعض معينات الدلالة في مفردات أخرى مثل «زنزانتي - حائط الصوت - كوة السجن - أبناء سجاننا - حريتي - الخروج - الدخول»، وكل هذه مفردات دالة على وساطة الباب بين عالمين «ما خلفه جنة القلب أشياؤنا - كل شيء لنا -»، و«الباب» في تعبير الشاعر عن ماهيته «باب هو الباب» يمتلك بعدا رمزياً خاصاً بالشاعر: «باب الكناية ، باب الحكاية. باب يهذب أيلول ، باب يعيد الحقول إلى أول القمح» هذا هو الباب الذي يمتلكه الشاعر وينتقل من خلاله بين العالمين: الوطن والمنفى، إلا أنه يعود إلى انتصابه واقعياً - فاصلا لا وسيطاً - : «لاباب للباب» ليفتح النص على تداعيات نفسية تهز قانون الواقع : «لكنني أستطيع الدخول إلى خارجي عاشقًا ما أراه وما لا أراه»، «الباب وما خلفه»هنا يكون حل انفصال العالمين هو العشق - عشقهما حل نفسي كذلك - ويخترق الشاعر قراره بالعشق متسائلا عن جدوى الباب - عن وجوده الشاذ «وفي الأرض هذا الدلال وهذا الجمال» ليعود مرة أخرى إلى الباب والزنزانة التي دفعته إلى الشعر في الماضي، وتدفعه إلى الطمأنينة الآن «زنزانتي لا تضيء سوى داخلي .. وسلام علي. سلام على حائط الصوت» «ويتداعى الوطن من الذاكرة بزنزانته القديمة/الجديدة ليولد من رحمها تعريف الحرية «حريتي أن أوسع زنزانتي، أن أواصل أغنية الباب الذي لا باب له هذه الأغنية التي تحوله إلى معبر نفسي بين الداخل والخارج:

- أستطيع الدخول إلى خارجي

- أستطيع الخروج إلى داخلي

ليدل النص عى هذه العزلة في المنفى الأخير ... العزلة / الزنزانة.. .. والتي تفسح مساحة التواصل بين الذات

الواعية/ العالم والذات اللاواعية/النفس عبر فعل التأمل الذى يتوقف طويلا عند رمز «الباب»:

لم يبق فى تاريخ بابل ما يدل على حضورى أو غيابى

باب ليحمل أو ليخرج من يتوب ومن يئوب إلى الرموز

باب ليحمل هدهد بعض الرسائل للبعيد (٦٠).

ويرتبط برمز الباب فعلان أساسيان هما فعلا «الخروج» والدخول» .. إن هذين الفعلين يثيران ذاكرة مشحونة بالمأساة فقد خرج الفلسطينيون من وطنهم فى ١٩٤٨ واكتمل خروجهم من سيادتهم على وطنهم فى ١٩٦٧ وفى ١٩٦٩ خرج الفلسطينيون المسلحون من عمان وفى ١٩٧١ خرج الشاعر نفسه من الوطن وفى ١٩٨٢ خرج مع ثوار شعبه من «بيروت» إلى أبعد مسافة عن الوطن - تونس ، اليمن، السودان - غير أن الوعى الحاد بالخروج الأخير يقف متأبيا على هذه المطاردة المأساوية للفعل «يخرج» للشاعر وشعبه، ومن هنا ينزاح الفعل عن دلالته فى السياق الشعرى ليتحمل بكثير من الدلالات الترميزية، يقول «درويش»:

- بيروت كانت هناك وكانت هنا

وكنا على رقعة البحر ساعة حائط

ويوم قرنفل

وداعا لمن سوف يأتون من وقفنا صامتين

ومن دمنا واقفين . لندخل

سنخرج

قلنا: سنخرج حين سندخل.(٦١)

إن دلالة الباب تنهار تماما وتصبح المساحة قابلة للشىء ونقيضه فى وقت واحد مما يحيل السؤال إلى هؤلاء الإعجازيين الذين يخرجون فى دخولهم إنهم هذا الوجود الزمنى الذى كان على ساحل البحر ساعة للمدينة ويومًا للأرض، إنهم زمن ثورى خالص، والزمان بعكس المكان يتسع لوجود الأضداد فى لحظته .. وفى قصيدة أخرى يتناول الفعلين نفسيهما:

نحن لم ندخل ولم نخرج(٦٢).

فلم يكن المكان غير زمن الثورة وحدثها ، ولم تكن «بيروت» وطن هذه الثورة أو كما يقول «درويش» :

بيروت المدينة ليست امرأتى(٦٣)

إن دمار المشهد الواقعى يحذف الشاعر إلى داخله ليشهد تماسكه الروحى، ومن الداخل ينبثق الترميز مواجهة للواقع المهشم ومن هنا تنبع مصداقية «الحلم الشعرى»:

قال: إن جئنا إلى أولى المدن

ووجدناها غيابا

وخرابًا لا تصدق

لا تطلق

شارعًا سرنا عليه ... وإليه

تكذب الأرض ولا يكذب حلم يتدلى من يديه (٦٤).

لقد كان انسحاب الثورة من المساحة الفارقة بين الوطن والمواطن فى المنفى اقترابًا للاثنين من خلال «الرمز والترميز» لقد حلاً فيها وملآها لغة جديدة، وأهم هذه الرموز ما استلها «درويش» من تربة وطنه ومن ذاكرته:

- ألف .. دال ... وياء

قد دخلنا الهاوية

دون أن نهوى، لأن السنبلة

تسند العشاق إن مالوا (٦٥)

- ومن يدنا إلى دمنا فضاء، لا يسيج

إلا بعوسجة الطفولة ... (٦٦).

- وسأمشى

- إلى أين يا صاحبى؟

- إلى حيث طار الحمام فصفق قمح وشق السماء

ليربط هذا الفضاء بسنبلة فى الجليل(٦٧).

إن الرمز المستل من تربة الوطن يقوم بوظيفة تجديد العلاقة بين الوطن والمواطن، بل إنه فى حياته الواقعية يؤكد مواطنية المواطن أين حل:

من زهرة الليمون تولد زهرة الليمون ثانية(٦٨).

ويفتح الرمز «نص» المرحلة على جمالية مطلقة يفتش عنها فى محاولة للتعويض:

سأمدح هذا الصباح الجديد، سأنسى الليالى ، كل الليالى

وأمشى إلى وردة الجار، أخطف منها طريقتها فى الفرح

سأقطف فاكهة الضوء من شجر واقف للجميع...

سأملك وقتا لأسمع لحن الزفاف على ريش هذا الحمام(٦٩).

إنها محاولة للصعود على مأساوية الواقع الراهن والتطلع إلى مستقبل جمالى، ولا يتم هذا إلا بإعادة صياغة الماضى المأساوى صياغة جمالية، تتحول الثورة إلى حب .. طفل مدلل:

خسرنا ، ولم يربح الحب شيئا

لأنك يا حب حب، لأنك يا حب طفل مدلل

تكسر باب السماء الوحيد، وكل الكلام الذى لم نقله . وترحل

فكم وردة لم نر اليـوم - كم شارع لم يحطم كآبة قلب مكبل

وكم من فتاة يغافلنا عمرها ويسير إلى جهة لا نراها .. لتصهل

وكم من نشيد تنزل فينا وكنا نياما. وكم من هلال ترجّل

ليرتاح فوق الوسادة(٧٠).

وتدخل النهاية. نهاية الوجود الثورى فى أسلوب مجازى يقطعها عن دلالتها الأولى، فليس ثمة دلالة أولى إذ لم تكن المقاومة الفلسطينية خارج الوطن المحتل إلا فترة من الزمن أفرزها الوضع اللبنانى فحسب وبانتهائه كان يجب أن تنتهى. فقد كانت - إذن - أسطورة مؤقتة تحمل مثالية الفكرة أكثر مما حملت من واقعية الفعل ولذا كان جواز «درويش» بالفعل الثورى عن واقعيته - تحققه الفعلى - إلى المستوى المجازى مجرد تنمية لحالة مجازية إذا صح التعبير «يقول الشاعر»:

للنهايات مذاق القمر البنى ، طعم الكلمات

عندما تحفر فى الروح مجاريها .. وتنشف

ولها صوت أبينا فى السموات ، وإصغاء حصاة

لوصايا الملح. مت يا حب مت فينا. لنعرف

أننا كنا نحب(٧١).

ويستمر هذا التلوين العاطفى الذى يأخذ الواقع - التجربة فى نهايتها - إلى غيابات نفس مفعمة حزناً وتعلقاً، غير أن التجربة تنتهى لتبدأ أخرى:

ثمـر على وشك السقـوط عن الشجر

تلك النهاية والبداية ، أو كلام للسفر(٧٢).

إن السمة المميزة لوعى هذه المرحلة هى شيوع الترميز كأسلوب شعرى فى التعبير عن الموقف الفكرى للشاعر والذى يتبدى فى انتماء أصبح - بغياب الثورة أكثر صلة بالوطن، وأصفى علاقة بها، إن «الترميز» حين يكون وسيلة للتعبير عن موقف فكرى من قضية مصيرية مثل قضية فلسطين له دلالته التى لا تنفصل عن طبيعة المرحلة التى ابتدأت مع خروج الثورة من مكان فاعليتها الأخير..

لم يعد الواقع يقدم للشاعر شيئا فليس ثمة: «أحمد الزعتر» أو «راشد حسين» أو «إبراهيم مرزوق» أو حتى «سرحان بشارة سرحان» إنها العزلة، والصمت الذى يلف هؤلاء الخارجين من حلم السلاح وهنا فإن اللغة تقدم للشاعر إمكانية الحضور فى مساحة الرمز الواقعى - الثورى - الشاغرة.. مساحة الغياب .. عند هذه النقطة تحديداً - مواجهة الشاعر للغة على أرضية من الغياب المر يمكننا أن نقف، أن نلتفت إلى الخيار السياسى للشاعر وهو يرفض اتفاقات «مدريد - أوسلو - جنيف - واشنطن - القاهرة..» فالوطن ليس هو فلسفة الممكن التفاوضية .. الوطن ليس مرحلة عارضة ومؤقتة .. والوطن ليس تجربة يمكن أن تنجح كما - بالقدر نفسه - يمكن أن تفشل، الوطن، عند الشاعر حامل الوعى الجمعى، هو ببساطة فادحة - هو الوطن، غير مطروح لاختلاف فى الرأى أو الرؤية ، وغير قابل لأن يتقلص كما لا مساحة لكى يمتد. ولذا يبقى **محمود درويش** خارج أوراق «غزة - أريحا» فلسطينياً متطرفاً إلى حد الشاعرية - يرى ما يريد ولو على مقعد .. فى الريح. ■

الهوامش

(١) محمود درويش - د «هى أغنية..» - ق : «سنخرج» - دار الكلمة / بيروت / ط ١، ١٩٨٦ - ص: (٧).

(٢) - محمود درويش - «فى وصف حالتنا» - دار الكلمة / بيروت /ط١ / ١٩٨٧ - ص : (١٢٦).

(٣) محمود درويش - د: «ورد أقل» - المؤسسة العربية للدراسات والنشر : بيروت/ ط ٢ - ١٩٨٧ - ص ٧ .

(٤) محمود درويش - د : «حصار لمدائح البحر» - ق: (صباح الخير يا ماجد) ص ٦٧ .

(٥) ن . م

(٦) محمود درويش - د: «هى أغنية..» - ق: «أسميك نرجسة حول قلبى» - ص ٩٨ .

(٧) محمود درويش - د: مديح الظل العالى - دار العودة/بيروت / ط١٣ / ١٩٨٧ - ص ٤٣ .

(٨) محمود درويش - د : «وردأقل» - ق : «على السفح أعلى من السفح .. ناموا» ص ٣١ .

(٩) محمود درويش ـ د: «مديح الظل العالى» ـ ص ٨٧.

(١٠) محمود درويش ـ د: «هى أغنية..» ـ ق : «هذا خريفى كله» ـ ص ٢٩ .

(١١) ن ـ م .

(١٢) محمود درويش ـ د: «هى أغنية..» ـ ق : «محاولة انتحار» ـ ص ٧٠.

(١٣) محمود درويش ـ د: «حصار لمدائح البحر» ـ ص٢٣ .

(١٤) محمود درويش ـ د: «هى أغنية ..» ـ ق : «عدد أبواب الحكاية» ـ ص ٥٦ .

(١٥) ن ـ م ـ ق: «من فضة الموت الذى لا موت فيه» ـ ص ١٠٩ .

(١٦) محمود درويش، د: «وردأقل» ـ ق : «عناوين للروح خارج هذا المكان» ص ١٥

(١٧) ن ـ م ـ ق : «سيأتى الشتاء ، الذى كان» ـ ص٨٩.

(١٨) ن ـ م ـ ق: «ألا تستطيعين أن تطفئى قمراً» ... ص ٨٥.

(١٩) ن ـ م ـ ق : «يعلمنى الحب ألا أحب» ـ ص ٩١.

(٢٠) محمود درويش ـ مأساة النرجس ـ ملهاة الفضة ـ اليوم السابع / عدد ٢٢٦ حزيران (يونيو) / ١٩٨٩ فرنسا ـ ص ٩ .

(٢١) ن ـ م

(٢٢) ن ـ م

(٢٣) ن ـ م

(٢٤) محمود درويش ـ د: «مديح الظل العالى» ـ ص ١١٨ ، ١١٩ .

(٢٥) جان دوفينيو ـ سوسيولوجيا الفن ـ ت : هدى بركات ـ عويدات / بيروت ١٩٨٣ ـ ص ٣٨ .

(٢٦) محمود درويش ـ الزمان : بيروت ـ المكان آب ـ مجلة الكرمل / عدد ٢١ ، ٢٢ / ١٩٨٦ / قبرص ـ ص ٨٢ ، ٨٣ .

(٢٧) محمود درويش ـ د: «حصار لمدائح البحر» ـ ق: «قصيدة لبيروت» ـ ص ٩١ .

(٢٨) محمود درويش ـ «فى وصف حالتنا» ـ مقاله: «حنين مكبوت إلى بيروت» ص ١٦٤ .

(٢٩) محمود درويش د: «مديح الظل العالى» ـ ص ٨ .

(٣٠) ن ـ م ـ ص ٢٨ .

(٣١) ن ـ م ـ ص ٣٦ .

(٣٢) ن ـ م ـ ص ٣٦ .

(٣٣) ن ـ م ـ ص ٤٦ .

(٣٤) جاستون باشلار ـ جماليات المكان ـ ت : غالب هلسا ـ المؤسسة الجامعية للدراسات / بيروت / ط ٣ / ١٩٨٧ ـ ص٢١ .

(٣٥) محمود درويش ، د «مديح الظل العالى» ـ ص ٩ .

(٣٦) ن ـ م ـ ص ٣٨ .

(٣٧) ن ـ م ـ ص ٣٩ .

(٣٨) ن ـ م ـ ص ٧٠ .

(٣٩) ن ـ م ـ ص ٨١ .

(٤٠) ن ـ م ـ ص ٣١ .

(٤١) ن ـ م ـ ص ٣٠ .

(٤٢) ن ـ م ـ ص ٤٦ .

(٤٣) ن ـ م ـ ص ٥٤ .

(٤٤) ن ـ م ـ ص ٥٨ .

(٤٥) ن ـ م ـ ص ٣٦ .

(٤٦) ن ـ م ـ ص ١٢١ ، ١٢٢ .

(٤٧) ن ـ م ـ ص ٩٤ .

(٤٨) ن ـ م ـ ص ٩٤ .

(٤٩) محمود درويش ـ د: «هى أغنية .. هى أغنية» ـ ق: «نزل على البحر» ـ ص ١٢ .

(٥٠) ن ـ م ـ ق: «من فضة الموت الذى لا موت فيه» ـ ص ـ ١١١ ـ

(٥١) محمود درويش ـ ن ـ م ـ ق: «فانتازيا الناى» ـ ص ٦٥ .

(٥٢) محمود درويش ـ ن ـ م ـ ق : «محاولة انتحار» ـ ص ٧٣ ، ٧٤ .

(٥٣) محمود درويش ـ د : «وردأقل» ـ ق: تعالفنا الريح ـ ص ٣٥ .

(٥٤) ن ـ م ـ ق : «خسرنا ولم يربح الحب شيئاً» ـ ص ٩٣

(٥٥) ن ـ م ـ ق : تخاف على حلم ـ ص٥٥ .

(٥٦) محمود درويش ـ د «مأساة النرجس ـ ملهاة الفضة ـ مجلة اليوم السابع ـ م ـ س ـ ص ١١ .

(٥٧) ن ـ م .

(٥٨) محمود درويش ـ د: «مديح الظل العالى» ـ ص ٩٢ .

(٥٩) محمود درويش ـ د: «هى أغنية..» ـ ق: «متر مربع فى السجن» ـ ص ٣٧ ـ

(٦٠) محمود درويش ـ ن ـ م ـ ق : «من فضة الموت الذى لا موت فيه» ـ ص ١١٢

(٦١) ن ـ م ـ ق : «سنخرج» ـ ص ١١

(٦٢) ن ـ م ق: «غبار القوافل» ـ ص ١٩

(٦٣) محمود درويش ـ د: «مديح الظل العالى» ـ ص ٤١ .

(٦٤) محمود درويش ـ د: «هى أغنية..» ـ ق : «آن للشاعر أن يقتل نفسه» ـ ص ٧٧

(٦٥) محمود درويش ـ ق: «تأملات سريعة فى مدينة قديمة وجميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط» ـ مجلة الكرمل / عدد ٩ / ١٩٨٣.

(٦٦) محمود درويش ـ «خرج الطريق» ـ مجلة الكرمل / عدد ١٣ / ١٩٨٤ .

(٦٧) محمود درويش ـ د: «حصار لمدائح البحر» ـ ص ٢٠ .

(٦٨) محمود درويش ـ د : مأساة النرجس ـ ملهاة الفضة ـ مجلة اليوم السابع ـ ص ٨ .

(٦٩) محمود درويش ـ د: «وردأقل» ـ ق: «سأمدح هذا الصباح» ـ ص ٩٥ .

(٧٠) محمود درويش ـ ن ـ م ـ ق: «خسرنا ولم يربح الحب» ـ ص ٩٣ .

(٧١) محمود درويش ـ د: «هى أغنية..» ـ ق: «عدد أبواب الحكاية» ـ ص ٥٥

(٧٢) محمود درويش ـ ن ـ م ـ ق ـ «فى آخر الأشياء» ـ ص ٦١ .



من لهجة الخطابة إلى لغة الحياة

ورد أقل... نموذجا

محمد السيد إسماعيل*

* باحث وشاعر مصرى

محمود درويش ظاهرة استثنائية فى مسيرة الشعر الفلسطينى المعاصر وعندما نطلق قولا كهذا، لا نعنى بالضرورة حكمًا بالأفضلية، بل نعنى ـ على وجه التحديد ـ خصوصية الحالة التى تدهشنا لفرادتها حين ننظر إلى «**محمود درويش**» شاعراً وفلسطينياً على وجه الخصوص .تبدأ هذه الحالة خصوصيتها منذ خروجه المبكر من داخل «الأرض المحتلة» رغم يقينه بما سوف يتعرض له ـ بسبب ذلك الخروج ـ من انتقادات حادة. لا يحرص شاعر على التعرض لها، ناهيك عن سعيه إليها واعياً مختاراً.

لكن ما هو الدافع وراء ذلك الخروج المبكر وتحمل تلك الانتقادات بوعى واختيار؟ ينبغى قبل الإجابة أن نتذكر ذلك الوجه الآخر لخصوصية تلك الحالة، أعنى ذلك الرفض الذى أشهره «**محمود درويش**» فى وجه ذلك «الحب القاسى» الذى حاصر به الآخرون كل ما هو فلسطينى حتى أطلق مقولته الشهيرة «أنقذونا من ذلك الحب القاسى» منذ وقت مبكر أيضًا (١٩٦٩). إننا أمام شاعر لم يشأ أن يظل أسير قيدين: قيد القهر اليومى المادى المباشر فى «الداخل»(١)، وقيد الحب القاسى من «الخارج» فالقيدان ـ وإن اختلفا فى الطبيعة ـ متفقان فى الأثر، لأنهما يفرضان عليه أن يظل أسير تلك المعادلة [الفعل ـ رد الفعل] ـ التى يتولى «العدو» تكريس طرفها الأول ـ [الفعل / القهر] ـ كما يتولى «المحبون» تكريس طرفها الثانى ـ [رد الفعل / المقاومة] ـ بالمواصفات التى أحبوها عليها. ولعل هذاما يفسر الفتور الذى استقبل به ديوان «آخر الليل» لخروجه فنيًا عن تلك المواصفات المطلوبة والمعهودة لطرف المعادلة الثانى وهكذا يظل القيدان يفرضان حالة واحدة لا يملك الشاعر إلا أن يعايشها، حالة يفرضها القيد الأول بحكم «الضرورة» اليومية الحياتية، ويفرضها القيد الثانى بحكم «الترويج» والمباركة. وهى حالة لن تنتج إلا شعراً نمطياً مستهلكاً يستلب أكثر مما يؤثر.

بماذا يمكن أن نصف شاعراً لم يتردد فى الخروج على هذه المعادلة المدمرة؟! نصفه بلا تردد أيضاً بأصالته كشاعر قبل أى صفة أخرى ـ هذه «الأصالة» التى لا تكون إلا بـ «حرية الرؤية» وهى مطلب «**محمود درويش**» الذى سعى إليه ونأى به عن حكم «الضرورة» محققًا بذلك أصالته الشعرية.(٢)

مازلنا حتى الآن نتحدث عن خصوصية «درويش» بما هو خارج عن الشعر، وإن كان ضرورياً له، ولنا الآن أن نستبصر خصوصية تجربته الشعرية بما هى الأساس فى تناوله شاعراً، ولعل أولى الملاحظات التى تستوقفنا فى ذلك الأمر أن **محمود درويش** استطاع باقتدار نادر أن يحقق طرفَى تلك المعادلة الصعبة:

الوفاء لطبيعة الفن دون التخلى عن التزامه المبدئى بقضية شعبه ومع الإقرار بعدم التناقض بين هذين الأمرين بالضرورة، إلا أننا كثيرًا ما نصادف نماذج شعرية تتوسل إلى قارئها بشرف التزامها بإحدى القضايا الأثيرة، وعلى النقيض نصادف نماذج أخرى لا تلتفت لمثل هذه القضايا بل تتأفف منها واقعة بذلك فى أسر الشكلانية مهما كثرت ادعاءات أصحابها بفاعلية ما ينتجون. أما ثانية هذه الملاحظات فهى ما يشيع فى شعره من روح انتقادية حادة وساخرة من الذات ورفاق الدرب ورموز الطريق وهو أمر يندر أن نجده فى الشعر الفلسطينى، ولنقرأ هذه السطور ولنتخيل إلى من يمكن أن توجه، مع الاعتذار عن نقلها كاملة حتى نتبين مرادها:

يمثل دورى الأخير. وكان وحيدًا وحيدًا على مسرحه

يرتب ما لا يرتب من جوقة متعبة

لقد أطفئوا النور وانصرفوا واحدًا واحدًا خلف أرزاقهم

ومازال يلعب فى دمه وهو يحسبه رغوة العتبة

تقمص دور الشهود ودور الشهيد ولم يبلغ الانكسار ولا الغلبة

وحيدًا يرمم ما انهار منا

ومنه ومن آخر الخشبة

- ألابد من مسرح يا أبى؟

فقال: ولابد من شاعر فى الطريق إلى قرطبة

وحيدًا.. وحيدًا يسير إلى قرطبة

ووحدى أصدقه حين يكذب، مثلى... ما أكذبه

تنأى هذه القصيدة عن طبيعة الهجائيات السياسية الفاضحة على نحو ما نعهد فى شعر **مظفر النواب** أو **نزار قبانى**، كما تنأى عن طبيعة قصيدة المواجهة السياسية الحادة على نحو ماعهدنا فى شعر **أمل دنقل** مثلا، لكنها تأخذ- رغم اشتراكها مع النماذج السابقة فى طبيعة الرفض السياسى الواضح- طبيعة خاصة، فلأول مرة نرى درجة عالية من الاتحاد بين الشاعر والمخاطب (هدف الهجوم)، وهذه خصوصية أخرى من خصوصيات **محمود درويش**، ويستدعى ذلك الاتحاد درجة عالية أيضًا من التعاطف المصحوب بالإشفاق، فهل يرجع ذلك لخصوصية المخاطب هو الآخر، باعتباره رمزًا قديمًا، أو باعتباره أبًا على حد تعبير الشاعر. ومع ذلك لم يكن هذا الاتحاد كاملا وإن كان بدرجة عالية بل لأزمة شعور آخر بالانفصال، وبين هذين الشعورين تكمن أزمة الشاعر الحقيقية، ويكمن أسر القصيدة لقارئها.(٣)

لا يكمل فهم القصيدة السابقة إلا بقراءة قصيدة «بقاياك للصقر» التالية لها مباشرة فى الديوان إذ يشتركان فى التوجه إلى مخاطب واحد وهو ما نلاحظه باستعراض بعض سطورها التى يستهلها بقوله:

بقاياك للصقر. من أنت كى تحفر الصخر وحدك

إلى أن يقول:

سنخلى لك المسرح الدائرىّ.

تقدم إلى الصقر وحدك فلا أرض فيك لكى تتلاشى،

وللصقر أن يتخلص منك، وللصقر أن يتقمص جلدك.

تبلغ هنا حالة الانفصال التى بدت حييّة فى القصيدة الأولى أعلى درجاتها التى تصل لحد الإدانة والاستنكار كما يبدو فى صيغة الاستفهام فى أول القصيدة «**من أنت كى تحفر الصخر وحدك؟!**»، الأمر الذى يضع قوله فى القصيدة السابقة «وحيدًا .. وحيدًا يسير إلى قرطبة»، فى دائرة الشك، ويجنح بها إلى الإيحاء باستحالة أن يكون هناك سير وإلى قرطبة تحديدًا. كما يجنح قوله «وللصقر أن يتخلص منك» فى هذه القصيدة، بقوله «**ولم يبلغ الانكسار ولا الغلبة**» فى القصيدة السابقة إلى حد الانكسار أو ما هو أكثر بعد أن كان يوحى بحالة من الوسطية بين الانكسار والغلبة واستمرارًا لرؤية الذات بلا مثاليات زائفة تحجب الرؤية الصحيحة وأنا أعلى هنا الذات الفلسطينية عامة وليس ذات الشاعر فحسب، يواصل **محمود درويش** تعريته.

للتمزق والاقتتال الفلسطيني، على نحو ما يظهر في قصيدة «يعانق قاتله»:

- أخي يا أخي مــــا صنعت لتقتالني؟

فوقنا طائران فصوب إلى فوق!
أطلق جحيمك أبعد مني أو

- ماذا تقول؟ ستقتلني كي يعود العدو إلى بيته / بيتنا وتعود إلى لعبة الكهف

ورغم ذلك الاقتتال لا يعلن الشاعر انفصاله أو رغبته في الانفصال عن ذلك (الآخر) الفلسطيني، على نحو ما لاحظنا في النموذجين السابقين، إذ مازال الشاعر يذكّر بما هو مشترك وحميمي (تعال إلى كــوخ أمي لنطبخ من أجلك الفــول) أو (ماذا صنعت بقهوة أمي وأمك).

لا يبلغ «**محمود درويش**» درجة الاغتراب الكاملة رغم انطفاء دور الرموز القديمة ورغم حدة الاقتتال الذاتي، وآية ذلك اختتامه لقصيدته السابقة بذلك الإصرار على الوحدة/ العناق «لن أحل وثاق العناق / لن أتركك». وهو ما يبدو كذلك في قصيدته (هنالك ليل) فبعد أن يستعرض كل مظاهر الانكسار والتردي من قبيل :

هنالك ليل أشد سوادًا... هنالك ورد أقل سينقسم الدرب أكثر مما رأينا، سينشق سهل. إلخ

يختمها بقوله:

ولكنني سأتابع مجرى النشيد ولو أن وردي أقل

وهي نغمة دائمة في قصائد هذا الديوان، أو لنقل إنها استراتيجية القول في هذه المجمــوعة، أو الرؤية المركزية المسيطرة التي يمكن ردها إلى ثنائية الانفصال / الاتحاد) ولن أستطرد في سرد كافة النماذج الدالة على هذه الثنائية، ويكفي أن أشير إضافة للنماذج السابقة إلى قصيدة (وفي الشام شام) التي يقول في بعض سطورها:

لماذا اتكأت على خنجر ترائي؟ لماذا رفعت سفوحي

لتسقط خيلي عليّ؟ تمنيت إني تمنيت أن أحملك

إلى أول الشعر أو آخر الأرض ما أجملك!

وما أجمل الشام ما أجمل الشام لولا جروحي

فضع نصف قلبك في نصف قلبي، يا صاحبي

لتصنع قلبًا صحيحًا فسيحًا لها، لي، ولك.

يصاحب هذه الرؤية المركزية المسيطرة التي ألمحنا إليها مجموعة من اللوازم الدلالية المصاحبة للخطاب الشعري في هذه المجموعة، وهي لوازم تقترب من طبيعة التعويذة التي يدور الشاعر حولها، وبتعبير آخر فإن هذه اللوازم هي بمثابة مرتكزات للرؤية المركزية السابقة. وإذا كانت الرؤية السابقة تدور حول محوري [الانفصال / الاتحاد] فإنه يمكن تقسيم هذه المرتكزات حول هذين المحورين بحيث تنتمي المجموعة الأولى. دلاليًا إلى دائرة «الانفصال»، وتنتمي الأخرى إلى دائرة «الاتحاد» طبقًا لما يمكن أن يسمى بنظرية المصاحبات الدلالية.

١ - مصاحبات دائرة «الانفصال»:

بقليل من التأمل يمكن ملاحظة مجموعة من المصاحبات الدلالية التي تشيع في هذه المجموعة، والتي يمكن ردها إلى دائرة «الانفصال» وسوف نكتفي بالتعرض لاثنتين منها هما لازمة «الرحيل»، ولازمة «الحنين إلى الماضي»، حيث يندر أن نجد قصيدة تخلو من هاتين اللازمتين. وهما بالإضافة إلى وقوعهما في دائرة «الانفصال» «الدلالية» توحيان بعدم الرضاء عن لحظة آنية قابضة ومحاولة الانفصال عنها سواء كان ذلك بالاندفاع إلى لحظة آنية عن طريق «الرحيل» الذي يحمل معنى زمنيًا بقدر ما يوحي بالاستبدال المكاني. أو باسترجاع لحظة هاربة عن طريق التذكر المصحوب بـ «الحنين إلى الماضي».

أ - لازمة «الرحيل»:

يرتبط «الرحيل» بالرغبة في المفارقة أو الاستبدال، لكنه في حالة «**محمود درويش**» يرتبط بالنضال، لذلك فغالبًا ما يتم التعبير عنه بفعال توحي بالمجاهدة من قبيل [سأقطع هذا الطريق الطويل] كما يستدعي استحضار المصاحبات اللفظية الدالة على المواجهة والنضال من قبيل:

تضيق بنا الأرض أو لا تضيق. سنقطع هذا الطريق الطويل إلى آخر القوس. فلتتوتر خطانا سهامًا. أكنا هنا منذ وقت قليل. وعما قليل سنبلغ سهم البداية؟

لكن لهجة المواجهة والروح النضالية لم تعد باليقين القديم ولا حتمية التفاؤل الأول. وهو ما يدل عليه الشاعر أسلوبيًا

من لهجة الخطابة إلى لغة الحياة

بالانتقال من يقينية الأسلوب الخبرى [سنقطع هذا الطريق الطويل] إلى احتمالية الأسلوب الإنشائى المتمثل فى الاستفهام [أكنا هنا منذ وقت قليل....؟]. ورغم احتمالية الوصول واهتزاز اليقين فى المصير المنتظر فإن فعل «الرحيل» يتحول إلى قيمة فى حد ذاتها يستحق رمى كثير من الورد فى النهر من أجل قطعه:

ومازال فى الدرب درب. ومازال فى الدرب متسع للرحيل سنرمى كثيرًا من الورد فى النهر كى نقطع النهر.

بل ربما لم يعد الوصول إلى «قرطبة» هدفًا بقدر ما أصبحت الوسيلة إليها هى الهدف الأساسى الذى يتعلق به الشاعر ولننظر إلى هذه السطور:

ـ أسافر ثانية فى الدروب التى قد تؤدى وقد لا تؤدى إلى قرطبة

ـ أعود إذا كان لى أن أعود إلى وردتى فى نفسها إلى خطوتى نفسها ولكننى لا أعود إلى قرطبة.

إن **محمود درويش** بهذه السطور يقترب من طبيعة الصوفى الذى لا يهمه الوصول بقدر ما يهمه الاستغراق فى الطريق. وهذا ما يعلنه الشاعر صراحة فى «عناوين للروح خارج هذا المكان» بقوله:

عناوين للروح خارج هذا المكان. أحب الرحيل

إلى أى ريح.. ولكننى لا أحب الوصول.

فهل ذلك لأن الوصول تجمّد أو على الأقل هدوء الذى هو بالنسبة للشاعر موت على نحو ما كان يذهب أيضًا **صلاح عبدالصبور** عندما قال [إن قلت لصاح انتشيت قال كيف / والسندباد كالإعصار إن يهدأ يمت].

وتتضح هذه الطبيعة الصوفية فى التعبير عن «الرحيل» والإصرار عليه، حين لا يتردد الشاعر فى خلع أعضائه ـ ربما لهذا من إيحاءات صوفية ـ كى يستطيع المرور حين تضيق به الأرض ويحشر فى الممر الأخير:

تضيق بنا الأرض. تحشرنا فى الممر الأخير، فنخلع أعضاءنا كى نمر.

وكما أصبح الشاعر مستغرقًا فى «الطريق» دون انتظار لما يؤدى إليه لأنه [قد يؤدى وقد لا يؤدى] فإنه قد أصبح مستغرقًا أيضًا فى ذاته أو باحثًا عن روحه [على الروح أن تجد الروح فى روحها أو تموت هنا.. ص ١٩] دون أن يعنى ذلك انكفاء رومانسيًا. كما أصبحت علاقته ببلد الوصول المرجوة علاقة إسرارية [آه من بلد لا نرى منه إلا الذى لا يرى: سرنا]

وكما يرتبط «الرحيل» بالعناء والمجاهدة فإنه يرتبط بطول الزمن الذى هو أيضًا ضرب من المعاناة [وقلنا لزوجاتنا: لدن منا مئات السنين لنكمل هذا الرحيل/ إلى ساعة من بلاد، ومتر من المستحيل] حيث نجد فى جانب «مئات السنين» فى سبيل «ساعة واحدة» من بلاد، كأنها رحلة مجاهدة طويلة فى سبيل لحظة إشراقية مباغتة.

إن رحيلا على هذا النحو من المعاناة دون يقين كامل فى الوصول إلى الهدف يقترب فى كثير من حالاته من «المتاهة» التى لا معالم لها وإن عبر عنها الشاعر بروح ساخرة تخفيفًا من وطأتها المحتملة. والمتاهة لا ترتبط فحسب بما سبق بل ترتبط أيضاً ـ وربما كان ذلك هو الأهم ـ بتنافر التوجهات. ولنقرأ هذا الجزء من (مطار أثينا):

مطار أثينا يوزعنا للمطارات. قال المقاتل: أين أقاتل؟ صاحت به حامل: أين أهديك طفلك؟ قال الموظف: أين أوظف مالى؟ فقال المثقف: إلى ومالك؟ قال رجال الجمارك: من أين جئتم؟ أجبنا: من البحر. قالوا: إلى أين تمضون؟ قلنا: إلى البحر. قالوا: وأين عناوينكم؟ قالت امرأة من جماعتنا: بقجتى قريتى.

وقد تزداد حدة تنافر التوجهات ـ التى ظهرت فى بداية هذا المقطع ـ حتى تبلغ درجة الاقتتال وهو ما عرضنا له من قبل.

ب ـ لازمة «الحنين إلى الماضى»:

«الحنين إلى الماضى» هو الوجه الآخر لرحيل أو هو رحيل إلى الماضى، لذا فإنه يؤدى ما يقوم به الرحيل من رغبة فى الانفصال عن واقع محاصر آنى. ودائمًا يرتبط ذلك الماضى بالحياة الآمنة والاقتراب من الطبيعة بعوالمها المختلفة:

تكلم عن الأمس يا صاحبى كى أرى صورتى فى الهديل. وإذا كان الحنين إلى الماضى يرتبط بتذكر زمن محدد غالبًا ما يكون زمن الطفولة ـ قبل الاجتياح الصهيونى لفلسطين بطبيعة الحال ـ فإنه

يرتبط أيضاً بتذكر مكان محدد لا يسميه الشاعر غالبًا، للعلم به بداهة بل يكنى عنه بظرف المكان «هناك» للدلالة على البعد والإيحاء بقوة الحنين:

أنا من هناك. ولى ذكـريات. ولدت كمـا يولد الناس لى والدة وبيت كثير النوافذ. لى إخـوة. أصدقاء. وسجن بنافذة باردة.

ورغم بدهيـة مـا يرويه **محـمـود درويش** عن نفسه فى هذين السطرين فإنه لا يتردد فى ذكره بل ترديده فى أكثر من نموذج. وأكثر من ذلك تراه يسعى إلى تأكيده حتى على مستوى الشكل الكتابى كأن يضع مثلا نقطة بعد كل جملة أو حتى كلمة [لى إخوة. أصدقاء. وسجن ....] رغم اتصالها عروضيًا الأمر الذى كان يستلزم وضع فاصلة (،) على نحو ما هو معروف فى القصيدة «المدورة» إلا أنه يلجأ إلى استبدال النقطة بالفاصلة لغاية دلالية كأنه يقوم بتثبيت النظر عند كل جزئية يرويها.

ومن «هناك» بعموميتها ومن «الأمس» بإطلاقه، يسعى الشاعر فى بعض نماذجه إلى التحديد «المكانى» و «الزمانى» فتصبح «هناك» قرية محددة هى بالتأكيد الشاعر ويصبح «الأمس» طفولته البعيدة

..... أحب السفر

إلى قرية لم تعلق مسائى الأخير على سروها. وأحب الشجر على سطح بيت رآنا نعذب عصفورتين ؟ رآنا نربى الحصى.

ومن التحديد «المكانى الزمانى» يجنح الشاعر إلى تحديد «الشخصية الإنسانية»

وكثيراً ما تكون صورة «الأم» هى الصورة المثلى والماثلة فى ذاكرة الشاعر وغالباً ما يستحضر معها «رائحة الخبز فى الفجر»:

أحن إلى خبز صوتك أمى! أحن إلى كل شىء. أحن إلىّ.. أحن إليك.

إن الأم لا تستحضر «الخبز» فحسب بل تتحد معه. لقد أصبح «صوتها» خبزاً، ولا غرابة فى ذلك باعتبار صوت الأم هو الزاد الحقيقى. والحق أن رمز «الأم» عند **محمود درويش** يحتاج لدراسة مستقلة لأنها تصبح فى كثير من النماذج معادلة للوطن بأسره. وتصبح فى نماذج أخرى الرابطة الحقيقية بين المقاتلين ولنا أن نعود إلى النماذج الدالة على ذلك فى بدء هذه الدراسة.

٢ ـ مصاحبات دائرة الاتحاد:

أعنى هنا «بالاتحاد» الرغبة فى التواصل بما هو نقيض للانفصال والحق أن **محمود درويش** يلجأ إلى لازمتين أثيرتين لتحقيق ذلك «الاتحاد» أو التواصل وهما «فاعلية الكلمة» التى تتخذ صورة «النشيد» الثانية «فاعلية الجنس»، باعتبار الأولى أداة للتواصل القيمى والمعرفى، والثانية أداة للتواصل الحسى والإنسانى.

أ ـ فاعلية «الكلمة» أو «هيمنة النشيد»:

غالباًما يرتبط «النشيد» ـ الذى يعبر عنه الشاعر أحياناً بـ «الأغنية» أو «الكلام» أو «الشعر» أو «الصوت» باعتبارها مترادفات دلالية ـ أقول غالبا ما يرتبط ذلك «النشيد» بلازمة «الرحيل» . فإذا كان الرحيل عناءً فالنشيد عامل من عوامل تحمله :

نقيس الفضاء بمنقار هدهدة أو نغنى للهى المسافة عنا حيث يتحول « الغناء» إلى وسيلة لتخفيف وطأة المسافة كظرف مكانى للرحيل . بل إن «الغناء» أو فعل «الكلام» يتحول فى بعض النماذج إلى وسيلة للخلاص من حالة «الرحيل» أو السفر الدائم :

تكلم تكلم لنعرف حدا لهذا السفر

وإذا كان الرحيل يستدعى «الغناء» أو «النشيد» كنقيض موضوعى له فإن «الجنس» أو الاقتراب الحسى يستدعى ذلك الغناء أو «الكلام» كلازمة ضرورية، كأنه الوجه الآخر له :

أنام قليلا على ركبتيك، فيصحو الكلام

ليمدح موجا من القمح ينبت بين عروق الرخام .

حيث يأخذ الكلام كينونة مستقلة كأنه منفصل عن صاحبه، بل إن ذات الشاعر نفسها لا تكون غير هذا «الكلام» أو هى على وجه التحقيق مجرد أغنية :

هل تستطيعين أن تخرجى من نداء الحبق

وأن تقسمينى إلى اثنين : أنت وما يتبقى من الأغنية.

ولا يعنى ذلك انقسام الذات، أو الرغبه فى انقسامها، بقدر ما يعنى تلبسها لحالة الغناء، حتى تصبح – كما ذكرت – مجرد أغنية، فليست المخاطبة هنا سوى دافع لفعل «الغناء» وآية ذلك أن الشاعر لا يتصورها أو لا يستحضرها إلا بأسر جاذبية الكلام [الغناء/ النشيد] فهى دافع وغاية فى الوقت نفسه، وهى فى كل الأحوال قرينة النشيد وأسيرته :

من لهجة الخطابة إلى لغة الحياة

تذكرت أنى نسيتك فلترقصى فى أعالى الكلام

الأمر الذى يصبح فيه تماماً أن يصفها الشاعر بأنها [امرأة من كلام ص٢٩] وأن يصف «البلد» كمرموز لها بأنه [بلد من كلام ص٢١] ولاعجب فى ذلك حين تعلم أن كل «كلام» الشاعر لا يدور إلا حول مفردة واحدة لا تخرج عن كونها ذلك الوطن البعيد.

تعلمت كل الكلام وفككته كى أركب مفردة واحدة هى الوطن.

لقد أصبحت «الذات» و «وطنها» إذن «نشيداً» ، من الطبيعى فى هذه الحالة أن تكون علاقة الذات بنشيدها علاقة عضوية ويصبح تخلّى الذات عن ذلك «النشيد» هو تخلٍّ عن هويتها أو ملاذها بل إن الذات تنساق لإرادة النشيد نفسه أو إرادة اللغة على حد تعبير الشاعر:

سأحيا كما تشتهى لغتى أن أكون

وهو ما يظهر أيضاً فى هذه السطور:

١ ـ سنقطع كف النشيد ليكمله لحمناص ١٧.

٢ ـ ولكننى سأتابع مجرى النشيد ولو أن وردى أقل ص ٤٥.

٣ ـ أريد مزيداً من الأغنيات لأحمل مليون باب ـ وباب وأنصبها خيمة فى مهب البلاد وأسكن جملةص ٨٣.

٤ ـ ونتبع أصواتنا كى نرى قمراً بينها ونغنى ليجفل صخر ص ٣٥.

ب ـ فاعلية «الجنس» أو «التفكير بالمرأة» :

لا يأخذ «الجنس» فى هذا الديوان صوره المعتادة، بل يتلون طبقاً لتوجهات المعنى الذى يريد الشاعر إثارته. كما يبعد عن اللغة الحسية المباشرة. وبتحديد أكثر فإن **محمود درويش** لا يلجأ ـ فى هذا الديوان ـ إلى تصوير فعل الممارسة الجنسية على نحو ما نجد فى كثير من القصائد خاصة فى أحدث موجاتها.

إذن لماذا كان هذا العنوان [فاعلية الجنس؟!] وهل كان اختياره ضرباً من المجازفة ؟ لا أظن، فالجنس ليس فى ممارسته الفعلية فحسب. إنه أشمل من تلك اللحظة الشبقية العابرة. أو لنقل إنه ضرب من التفكير الذى يصح أن نسميه «التفكير بالمرأة». وقد تعددت مظاهر هذا التفكير وتنوعت انعكاساته سواء على مستوى «المفردة» الشعرية أو بناء الصورة أو آلية التفكير ذاته.

من هذه المظاهر أن **محمود درويش** لا يرى فى حياته إلا رحلة من العشق والمعرفة، أو العشق المفضى إلى المعرفة: وماذا تقول الحياة **لمحمود درويش** ؟ عشت عشقت عرفت وكل الذين ستعشق ماتوا.

وإذا تذكرنا اهتمام الشاعر بعلامات «الترقيم» وحرصه على توظيفها دلالياً فمن الممكن أن ندرك أهمية توالى الأفعال السابقة [عشت عشقت عرفت] دون أى علاقة ترقيم أى دون فاصل من أى نوع بينها حتى كأنها فعل واحد وهو ما يريد الشاعر الايحاء به فالعيش عنده هو العشق وهو أيضاً المعرفة كما يمكن أيضاً ملاحظة توظيفه لحرف (العين) الذى تشترك فيه الأفعال الثلاثة وحرف الشين الذى يشترك فيه الفعلان الأول والثانى.

ومن الطبيعى أن تحتل «المرأة» فى حياة على هذا النحو ـ مكانة بارزة عند الشاعر، وهو ما نلاحظه فى نماذج متعددة، حيث تظهر صورة المرأة بمستوييها «الحقيقى والرمزى» فنجد:

لماذا تحب النبيذ الفرنسى ؟ قلت : لأنى جدير بأجمل امرأة.

فإذا كان النبيذ متعة حسية مغيبة، فإن لأجمل امرأة متعة حسية توطد العلاقة بالحياة، ومن الطبيعى أن يستدعى كلاهما الآخر، وهو ما نجده أيضاً فى قوله:

أريد مزيداً من السيدات لأعرف آخر قبلة

وأول موت جميل على خنجر من نبيذ السحاب

كما تأخذ «المرأة» مستوى رمزياً حيث تشير إلى «الوطن» وقد تكون الإشارة واضحة محددة، يذكرها الشاعر بالاسم

على هذه الأرض سيدة الأرض، كانت تسمى فلسطين

صارت تسمى فلسطين ،

سيدتى ، أستحق لأنك سيدتى أستحق الحياة.

ومرة تكون أكثر خفاء، حين يريد الشاعر أن يؤكد على استمرارية المقاومة التى تتجاوز «الأفراد» لتصبح مثل روح سارية تتدافع مع كل «حصان جديد».

أعد لسيدتى صورتى. مزقى صورتى حين يصهل فيك حصان جديد

وقد تأخذ المرأة صورة أمنية بعيدة يطاردها الشاعر فتبدو كما لو كانت وهماً أو سراباً:

أضعت يديا على خصر امرأة من سراب

كما تبدو المرأة أحياناً كائنة ذات قدرة مطلقة تتحكم فى مصير الشاعر:

وفى وسع غاردينيا أن تجدد عمرى وفى وسع امرأة أن تحدد لحدى.

هذه إذن صور مختلفة لكيفية توظيف الشاعر لرمزية «المرأة»، وهو رمز يؤكد على قيمة تواصل الشاعر مع الآخرين أو مع البقاء على الأرض وليس أدل على ذلك من أن الشاعر يجعل من دخول سيدة الأربعين بكامل مشمشها أو حتى آراء امرأة فى الرجال من الأشياء التى تؤكد قيمة الحياة على الأرض.

يمكن إذن أن نخلص من كل ما سبق إلى أن الشاعر يدور حول رؤية مركزية تظهر بتجليات مختلفة داخل البنية الشعرية وهى كما ذكرت رؤية تدور حول محورى «الانفصال / الاتحاد» ويتفرع عنها مجموعة من المصاحبات الدلالية التى ينتمى بعضها إلى المحور الأول «الانفصال» وينتمى بعضها الآخر إلى المحور الثانى «الاتحاد»، لكننا فى النهاية نستطيع أن نحيل إلى أن الشاعر يسعى إلى تأكيد هذا المحور الثانى «الاتحاد» فهل يرجع ذلك إلى إيمان الشاعر بقوله قديماً:

يا صخر صلى عليها والدى لتصون ثائر

أنا لن أبيعك باللآلى .. لن أسافر

لن أسافر.. لن أسافر.

هذا يمكن أن نؤكده، فمحمود درويش لم يتخل أبداً عن ثوابته المبدئية، وهو ما يمكن أن يكشف عن درس أعماله فى إجمالها.

رأينا حتى الآن كيف أن هناك رؤية مركزية تسيطر على الديوان وتتجلى من خلال مصاحبات موازية لكل من محوريها، وعلينا الآن أن نبحث عن البنية الفنية المركزية التى تتوازى مع هذه الرؤية، ولا أقصد بالبنية الفنية مجرد الجانب التعبيرى الذى يحمل بشكل مباشر هذه الرؤية ويعبر عنها نحو ما أوردت من نماذج تعبر عن هذه الرؤية مما أمكننا من استخلاصها من هذه النماذج بطريقة آلية مباشرة تستند إلى المعنى المباشر للقول الشعرى. بل أعنى بالبنية المركزية المسيطرة تلك البنية التى تحكم آلية تشكيل الخطاب الشعرى سواء عبر هذا الخطاب عن (الرؤية المركزية) بصورة مباشرة أم صنع معها معادلا فنياً موازياً لها. فما هى البنية الفنية المسيطرة؟، أستطيع - ودون أدنى افتعال - التأكيد على توازى هذه البنية الفنية عما لاحظناه من رؤية مركزية. هذه البنية التى يمكن تسميتها ببنية [المقابلة/ التناظر] حيث تنشطر إلى محورين.

محور [المقابلة] الذى يتوازى مع محور الرؤية الأول [الانفصال]، ومحور [التناظر] الذى يتوازى فنياً مع محور الرؤية الثانى [الاتحاد].

و«المقابلة» مصطلح بلاغى قديم من مصطلحات «علم البديع»، فهو ضرب من ضروب «التضاد» الذى ينقسم إلى ضربين، «الطباق»، وهو ما كان بين «مفردتين»، و«المقابلة»، وهى ما تقع بين أكثر من مفردتين أو لنقل إنها تضاد بين «حالتين» أو «هيئتين»، وواضح أن «المقابلة» أكثر اتساعاً وشمولا من «الطباق» وهو ما يبيح لنا توظيفها لتشمل أنماطاً أخرى من «التضاد» فمن الممكن تماماً أن تشمل تغايرات النمط الأسلوبى وتحولاته - مثلا «بين» «الخبر» و«الإنشاء».

من الممكن إذن أن تأخذ المقابلة صوراً متعددة، ولن أقوم بطبيعة الحال باستقصاء كافة النماذج الدالة عليها إذ يحتاج هذا لدراسة مستقلة، بل سأورد فحسب بعض النماذج الدالة على هذا التنوع.

١ - المقابلة بين حالتين:

يعد هذا الضرب من أكثر ضروب «المقابلة» شيوعاً فى تلك المجموعة، فقد تكون بين حالتين نفسيتين، أو نمطين من السلوك، أو التفكير فمن تلك الصور التى يعبر بها الشاعر عن التقابل بين حالتين نفسيتين قوله:

١ - على هذه الأرض ما يستحق الحياة: نهاية أيلول.....

٢ - ... غيم يقلد سرياً من الكائنات.

٣ - هتافات شعب لمن يصعدون إلى حتفهم باسمين وخوف الطغاة من الأغنيات.

نستطيع بيسر ملاحظة هذا التقابل النفسى الوارد فى السطر الثالث، حيث لم يعد ذلك التقابل قاصراً على الطباق بين (هتافات/ وخوف» أو «شعب/ وطغاة» أو «حتف/ وأغنيات» بل إن هذه العناصر جميعاً بتقابلاتها فيما بينها قد خلقت حالتين من الحالات النفسية والشعورية

من لهجة الخطابة إلى لغة الحياة

المتقابلة فنجد فى طرف شعبًا أعزل يهتف لصعود بعض أبنائه إلى الحتف الذى يقابلونه فى ثبات بل وفى حالة من الفرح ونجد فى الجانب الآخر خوف طغاتهم المدججين من مجرد الأغنية - [لنتذكر فاعلية الكلمة أو هيمنة النشيد] - الأمر الذى يجنح بميزان القوة إلى الطرف الأول (الشعب الأعزل) وهى قوة لا يمكن إرجاعها إلى العوامل المادية بل ترجع فى الأساس إلى الحالة النفسية لدى كل من الطرفين درجة يقين كل منهما فيما هو عليه، هذا اليقين الذى صرح نزار قبانى بضرورته فى إحدى قصائده بقوله:

إنما العالم اليهودى وهم سوف ينهار لو ملكنا اليقينا

مما يؤكد ضرورة تحرر الذات أولا كأساس أولى لكل صور التحرر.

لا يقتصر هذا النوع من «المقابلة» على ذلك التقابل النفسى الذى أشرت إليه بل يمتد ليشمل ما يمكن أن يسمى بالتقابل «السلوكى» على نحو ما يظهر فى هذه السطور الشعرية:

رأينا وجوه الذين سيقتلهم فى الدفاع الأخير عن الروح آخرنا بكينا على عيد أطفالهم،

ورأينا وجوه الذين سيرمون أطفالنا من نوافذ هذا الفضاء الأخير.

تأتى كلمة «وجوه» فى موضعين ترتبط فيهما بـ «القتل» على نحوين مختلفين فمرة يكونون «قتلى» ومرة «قاتلين» أما «نا» المتكلمين فتأتى مرتين مرتبطة بفعل «الرؤية» أو المشاهدة [رأينا] ومرة مرتبطة بالبكاء، وتأتى مرتين مضافة إلى كلمتى [آخر، أطفال].

وهو أمر يؤكد جانب الاعتداء للطرف الأول فالمرة الوحيدة التى تكون فيها «مقتولة» يكون ذلك دفاعاً عن النفس كما يكون بعد رحلة طويلة من قتلها للآخرين بحيث يكون قاتلهم هو آخر المعتدى عليهم - كما يظهر التقابل «السلوكى» بين «بكينا على عيد أطفالهم» «وسيرمون أطفالنا...».

وقد يأخذ هذا النوع من المقابلة صورة التقابل «الفكرى» وهو ما يظهر فى قصيدة «يحبوننى ميتًا» حيث يصور الشاعر نفسه فى مواجهة ثلاثة أشخاص [شاعر، قارئ، قاتل] فى صورة حوارية على هذا النحو:

متى تطلقون الرصاص علىّ؟ سألت. أجابوا: تمهل!

وصفوا الكئوس وراحوا يغنون للشعب. قلت: متى تبدءون اغتيالى؟

فقالوا: ابتدأنا.. لماذا بعثت إلى الروح أحذية كى تسير على الأرض قلت.

فقالوا: لماذا كتبت القصيدة بيضاء والأرض سوداء جدًا. أجبت: لأن ثلاثين بحرًا تصب بقلبى.

إننا أمام نمطين من أنماط التفكير، الأول يلحظ ما هو ظاهرى ويرى الفن صورة آلية له، والثانى يلحظ ما وراء الظاهر ويرى استقلالية الفن وفاعليته الذاتية، وبالقياس العددى المجرد نلاحظ غلبة النمط الأول وهو ما تؤكده نهاية القصيدة:

ولكنهم يضحكون ولا يسرقون من البيت غير الكلام الذى سأقول لزوجة قلبى.

٢ - المقابلة الأسلوبية:

أعنى بالمقابلة الأسلوبية تحولات الأسلوب بين أكثر من نمط من الأنماط التعبيرية وهو ما يقع فى كثير من نماذج هذه المجموعة فنجد تحول الأسلوب مثلا من الخبرى إلى الإنشائى من قبيل:

ومازال فى الدرب درب لنمشى ونمشى، إلى أين تأخذنى الأسئلة؟

حيث نلاحظ انقسام هذا السطر بين الخبر «ومازال فى الدرب درب...» والإنشاء «إلى أين تأخذنى...» وذلك لغاية دلالية، فإذا كان الأول ذا دلالة يقينية فإن الثانى يومىء بالحيرة والغموض.

وقد تجمع بعض النماذج بين «الخبر» وأنماط إنشائية متعددة كالاستفهام والنداء والأمر كما فى قوله:

يعانق قاتله كى يفوز برحمته: هل ستغضب منى كثيرًا إذا ما نجوت؟

أخى يا أخى...... فوقنا طائران فصوب إلى فوق.

كما قد تجمع بعض النماذج بين الوصف والحوار ويمكن أن نرجع إلى قصيدة «يحبوننى ميتًا» وقد أشرت لها من قبل.

- التناظر:

أعنى «بالتناظر» تماثل الأساليب التعبيرية، وقد يكون ذلك التماثل فى

تكرار مـفـردات بذاتهـا، أو تكرار بناء نحوى محدد، أو نمط أسلوبى واحد.

فإذا نظرنا إلى قوله:

سـأقطع هذا الطريق الطويل، وهذا الطريق الطويل إلى آخره.

إلى آخـــر القلب أقطع هذا الطريق الطويل الطويل الطويل.

سنلاحظ أنماطًا مختلفة من التكرار، ولن أتوقف عن تكرار الصفة فى نهاية السطرين، بل ينبغى أن نتوقف لتكرار قوله «الطريق الطويل» لأنه تكرار مباغت لا يألفه منطق البناء اللغوى، فالمألوف لغويًا أن يأتى بعد حرف العطف واسم الإشارة [سـأقطع هذا الطريق الطويل وهذا.....] شىء مخالف لما يشير إليه اسم الإشارة الأول. فالشاعر بهذا يضرب حالة التوقع التى كرستها عادة البناء اللغوى ولا يقوم بإشباعها. والحق أن هذه سمة من سمات البناء الفنى عند درويش فى هذه المجموعة وهو ما يتأكد فى قوله مثلا:

كـانت تسمى فلسطين، صارت تسمى فلسطين

فهو لا يشبع توقعنا لشىء مغاير بعد فعل الصيرورة «صارت» طبقًا لمنطق الفعل ذاته، وهو ما يتضح أيضًا فى خروجه على ما يوحى به حرف العطف «أو» من التخيير بين شيئين مختلفين حين يكرر ما قبلها فى قوله:

وأبحث عن حـاضـر كـان أو حاضر كان أو حاضر سيكون وقد يقوم التكرار بوظيفة تفسيرية كما فى قوله:

لنذهب هناك.... هناك شـمـال الصهيل.

فـ «هناك» وحدها فى المرة الأولى غامضة ولا تتضح إلا بتكرارها وتحديدها فيأخذ التكرار وظيفة التفسير.

وقد يقع التكرار فى البناء النحوى ذاته، كما فى هذا القول:

ولى موجة خطفتها النوارس.

لى مشهدى الخاص

لى عشبة زائدة.

فنحن أمام جمل اسمية ثلاث ذات بناء نحوى محدد ومكرر على هذا النحو:

[خبر مقدم ـ مبتدأ مؤخر ـ صفة] والشاعر هنا ـ على عكس النماذج السابقة ـ يقوم بإشباع توقعاتنا وهو أمر يناسب الدلالة الكلية للقصيدة التى تقوم على استرجاع ما هو معهود عن مرحلة عمرية ماضية.

وكما يقوم تكرار البناء النحوى بوظيفة الإشباع ـ كما فى النموذج السابق ـ فقد يقوم كذلك بوظيفة التوحيد بين عناصر متنوعة كما يظهر فى هذا النموذج:

إلى أين نذهب بعد الحدود الأخيرة؟ أين تطير العصافير بعد السماء الأخيرة أين تنام النباتات بعد الهواء الأخير؟

حيث يسعى الشاعر إلى التوحيد بين فاعل «نذهب» وبين العصافير والنباتات وكأننا أمام مطاردة لا تقتصر على الشاعر وقومه فحسب بل تشمل كائنات الطبيعة وعناصرها.

نستطيع إذن فى النهاية أن نؤكد على طبيعة الموازاة الفنية بين ما أثبتناه من رؤية مركزية تدور حول محورى «الانفصال / الاتحاد» وبين البنية الفنية المركزية كذلك والتى تدور هى الأخرى حول محورى «المقابلة / التناظر» مما يؤكد توازن عنصرى العمل الفنى [الشكل والمحتوى] عند **محمود درويش** بحيث لا يكون أحدهما طاغيًا على الآخر، وربما كان هذا وجهًا من وجوه تحقيقه لتلك المعادلة الصعبة التى أشرت إليها من قبل وأعنى بها: الوفاء لطبيعة الفن دون التخلى عن التزامه المبدئى بقضية شعبه. ■

الهوامش.

(١) يمكن الرجوع لتفصيل ذلك إلى كتاب «محمود درويش، شاعر الأرض المحتلة». لرجاء النقاش.

(٢) لا نقلل بطبيعة الحال من أهمية تجارب الشعراء المجايلين لمحمود درويش والذين ظلوا داخل الأرض المحتلة، وجدير بالذكر أن شعراء الجيل الثانى لدرويش قد خرجوا من أسر تلك المعادلة. انظر «لغة الفن الجميل فى شعر الثمانينيات: النموذج الفلسطينى» لفريال جبورى غزول. فصول مارس ١٩٨٧ ص ١٩٢.

(٣) يمكن ملاحظة ذلك الاتحاد فى قوله: يمثل دورى الأخير ـ يرمم ما انهار منا ومنه ـ يا أبى مثلى.. ما أكذبه.
كما يمكن ملاحظة الانفصال فى قوله: وكان وحيداً وحيداً على مسرحه ـ تقمص دور الشهود ودور الشهيد ـ وحيداً ... وحيداً يسير إلى قرطبة.



لوحة للفنان وولف فوستيل ـ المانيا



المونولوج والديالوج قراءة فى ديوان محمود درويش

مجدى أحمد توفيق

-١-

قد أول ما يبادر القارئ فى «ديوان محمود درويش» (بيروت - دار العودة - ط١٢ - ١٩٨٧م)، قصيدة عنوانها «القارئ» تمثل بياناً لطبيعة الخطاب الشعرى فى الديوان، وإشارة إلى المفاهيم الجمالية المواجهة له، ودليلامرشداً يقود القارئ فى دهاليز النص الشعرى، وقد جاء فى ختامها:

«يا قارئى !
لا ترج منى الهمس!
لاترج الطرب
هذا عذابى..
ضربةٌ فى الرمل طائشةٌ
وأخرى فى السحب!
حسبى بأنى غاضبٌ
والنار أولها غَضَبْ!».

لست أقطع بأن نفى «الهمس» فى المقطع ردٌ على دعوة محمد مندور فى مصر إلى الشعر المهموس، والأمر جائز، ولكنى أرى أن نفى الهمس ونفى الطرب معاً التزام «بموقف «بينى» متوسط، الغاية منه تأكيد أن الشعر «ملتزم» على ما يفهم من الالتزام من الارتباط بهمّ الجماهير، ومايستتبعه ذلك من اكتساب الخطاب لطابع «دعائى» يجعل صوته يتجاوز الهمس، ثم يعود الالتزام بجدية وبما يجعله على كتفيه من أعباء الهم الجماعى فيقف بالخطاب دون الطرب؛ فلا وجود لطربٍ فى خطابٍ مهمومٍ بالعالم إلى حد العذاب.

والوظيفة التثويرية للخطاب مشار إليها آخر المقطع بتلك «النار» التى «أولها غضب»؛ فالخطاب الشعرى إذ يحفل بالغضب يريد من ركام الغضب أن يندلع ناراً ثائرةً أوثورية حارقة.

والغضب إذ يلون الخطاب الشعرى شعورياً يزدوج فى تلوينه مع العذاب الذى يزدوج بدوره فيصير ضربتين إحداهما فى الرمل تشير إلى مأساة الأرض المحتلة، وهى ضربة طائشة لأنها لا تستعيد الوطن حراً ثانية، والأخرى ضربة «فى السحاب» لا توصف بالطيش لأنها ضربة الحلم الصادق الذى يكسبه السحاب معنى الرؤيا، وتكسبه الرؤيا من معانى النبوة، وأنبياء فلسطين كانوا أصحاب رؤيا على ما يحكى العهد القديم فى غير سفر من أسفاره.

الإشارة إلى النبوة ليست مفتعلة، وهى أشد جلاءً حين نقتبس من قصيدة «عن الشعر» الباكرة فيما نشر عام ١٩٦٤م، والتى هى تتمة للبيان الشعرى المؤسس لديوان محمود درويش، حيث يقول:

يارفاقى الشعراء!
نحن فى دنيا جديدة

مـات مـا فـات، فـمن يكتبْ
قصيدة
فى زمان الريح والذرّه،
يخلق أنبياءْ!» (ص ٥٤ - ٥٥).

فيستمد الخطاب الشعرى الجديد حينئذ جمالياته من مفهوم الرؤيا النبوية بوصفها كاشفة لأبعاد الواقع، داعية إلى التغيير، وإن لم تكن مزودةً بمعجزةٍ خارقةٍ قادرةٍ على استعادة الوطن، والفوز بيومٍ من أيام الحرية إلا معجزة الرؤيا والحلم.

ويظل الخطاب الشعرى ذاتيًا؛ فالعذاب «عذابى»، والغضب مسند إلى الذات: «بأنى غاضب» ، والنبى فرد له رؤياه، والذاتية مناط وصف الخطاب بأنه «مونولوج» بمعنى أنه أحادى الصوت. ويظل هناك معنى آخر «للمونولوج» يمكن أن يظهر فى بعض مواقف الاحترام وهو أن يشير المونولوج إلى خطاب النفس إلى نفسها، فتصير هى مرسل الخطاب ومستقبله معًا فى نفى تام للآخر. ولما كان المفهوم المؤسس للخطاب الشعرى - على ما يظهر من النصين المقتبسين - مفهومًا لا يخلو من بلاغة التأثير فى الجموع، يشترط فى القصائد أن «يفهم «البسطاء معانيها، وإلا الأَوْلَى «أن نذريها» (ص٥٥)، فإن كلمة المونولوج يغلب عليها المعنى الأول : «أحادية الصوت» - على الأقل فى المراحل الأولى من تطور الشاعر حين يتشبث بالمفاهيم المؤسسة لخطابه ويلتصق بها.

وحين يكون المونولوج أحادية الصوت فإنه يكون عين «الديالوج» بقدر ما يفترض الصوت الأحادى وجود مخاطبين يحاورهم ضمنًا، وتصير الحالة الخالصة للمونولج حالة نادرة، أو منفية عن المشروع الشعرى فى بداياته، لأن الخطاب يفترض المخاطبين ويحاول استيعاب العالم، ولا يسمح لنفسه بلحظة يتوجه فيها الخطاب إلى نفسه.

ومع أن المونولوج فى الخطاب الشعرى عند **محمود درويش** هو عينه الديالوج على المحمل السابق الذى يراعى حوار الخطاب مع المتلقين المفترضين من «البسطاء»، إلا أن أحادية الصوت تقتضى من جماليات الخطاب وسائل لتكسر هذه الأحادية حتى لا يصير الخطاب تلقينيًا، ويتهيأ له الفرصة ليكون «رؤيا» تحيط بخبرة الذات، وتفيض بالوعى بالعالم. ولما كان مفهوم «الرؤيا النبوية» ما يهاب به جماليًا، يلوذ بحماة الخطاب، فإنه اشتق منه وسيلتين معروفتين فى الخطاب النبوى على وجه العموم: الأولى هى السرد الذى يتحول بالنص إلى بنية قصصية تستدعى مفردات العالم ليتم تحميلها الدلالة وتصير دوالًا نائبة عن الشاعر تنطق عنه بما يفْعم به من أفكار ومشاعر ورغبات، والأخرى متصلة بالأولى، وهى ذات سمة «ديالوجية» حاسمة تتجاوز ما فى المونولوج من مراعاة للمخاطبين، أعنى استدعاء أصوات تمثل قوى حية فى العالم الخارجى، أو رموزاً قائمة فى العالم الداخلى - إذا كان المونولوج حوارًا من النفس إلى نفسها - مع استنطاق هذه الأصوات، ليحاورها الشاعر، أو يدعها تتحاور فيما بينها، ليكسر أحادية الصوت بالسرد والحوار الأصوات.

ولقد حققت بعض القصائد فى ديوان **محمود درويش** بنية سردية مكتملة مثلما نجد فى «الموت مجانًا» (١٩٦٧م - ص٢١٢)، و«السجين والقمر» (١٩٦٧م - ص٢٢١)، و«غريب فى مدينة بعيدة» (١٩٧٠م - ص٢٨١)، و«آه عبدالله» (١٩٧٠م - ص٢٦٤)، و«الجسر» (١٩٧٠م - ص٣٥٢)، ولك أن تقيس عدد هذه القصائد إلى سائر قصائد الديوان.

فبهذه الأمثلة يظهر أن الخطاب المونولوجى يشغل المساحة الكبرى، ويفوق بغنائية ما هو سردى يوصف عادةً بأنه «موضوعى»، إلا أننا يجب أن نلاحظ أن خطاب المونولوج فى الديوان إذ يفترض المخاطبين يتحول إلى موقف أقل غنائية من المعتاد فى القصيدة السابقة على قصيدة الجيل الذى جاء **درويش** فى تضاعيفه؛ لأن افتراض

المخاطبين يكسب الخطاب طابعاً مسرحياً لعله السر فى أن يشير درويش فى آخر قصيدة غير باكرة - مما نشر فى «أعراس» ١٩٧٧م - إلى المسرح قائلا: «وتقول: لا - للمسرح اللغوى» (ص ٦٣٩) لينفى عن مسرحية المونولوج فى خطابه كونها بلاغة محضة خالية من الديالوج بوصفه جزءاً من طبيعة المونولوج. ولعل المسرح هو السر فى توليد حوار الأصوات داخل هذا المونولوج الذى لا يفتأ الشاعر يشير إليه، ويؤكد عليه، بلفظ النشيد (=«نشيد للرجال» ص١٤٧ مثلا)، والأغنية (=«الأغنية والسلطان» ص٢٤٥، و«أغنيات حب إلى أفريقيا» ص٤٣٣ مثلا)، ويشير إلى نفسه بلفظ المغنى (=«مغنى الدم» ص٢٠٧ مثلاً لتؤكد كلمات النشيد والأغنية الطابع الغنائى للخطاب بوصفه مونولوجاً.

وتدلنا قصيدة «ويسدل الستار» (ص٣٠٧) على تغلغل تصوره للمسرح فى عمق رؤيته للعالم؛ فكل ما حدث فى الجليل - حسب القصيدة - مسرحية غير راقية يستقيل منها:

«باسمكم، أعترف الآن بأن المسرحية

كتبت للتسلية

رضى النقاد لكنّ عيون المجدلية

حفرت فى جسدى

شكل الجليل

ولهذا.. أستقيل» . (ص٣٠٨)

وبهذا التصور لأحداث العالم بوصفها مسرحية (=رديئة بالضرورة) يصير الخطاب الشعرى كله محكومًا بموقف المونولوج المسرحى الذى يُصَقَّل أحياناً بالسرد، ويُكسَّر أحياناً بحوار الأصوات المستدعاة ويصير الخطاب الشعرى كله مونولوجًا ينطوى على ديالوج شائق مع العالم فى البداية، ومع الذات فى نهاية الأمر.

-٢-

لا ضرورة لأن نستقصى القول فى المشكلات الجمالية التى يثيرها المونولوج من مثل نظام العلامات المستعملة فيه وتنازع الحقيقة والخيال لها، والوظائف المختلفة التى يؤديها المونولوج، وصورة المرسل (=الشاعر الكائن فى أحضان القصيدة)، وتنوعات المخاطب، وكم البوح والاعتراف، ومنطق القول وثغراته، وعلاقات المعلن بالمضمر المسكوت عنه، إلى آخر هذه المسائل التى تبدو غير متناهية.

المونولوج مفهوم مؤسس للخطاب الشعرى فى الديوان لا حاجة إلى تقصيه؛ فهو يظهر فى كل موضوع، لا يغيب عن السرد، أو عن حوار الأصوات.

الأجدى أن نلتفت إلى القصائد التى قام فيها الديالوج بدور بنائىٍّ لافتٍ للنظر لنرى الجدل الخصب بين المونولوج والديالوج: الصوت الواحد، وحوار الأصوات؛ الرؤيا والمرئيات؛ فالصوت الواحد الذى يصدر عنه المونولوج يملك الرؤيا الشاملة للعالم ويحاور مفرداته.

ولقد أدى الديالوج وظيفة بنائية ظاهرة فى «نشيد للرجال»، و«جندى يحلم بالزنابق البيضاء»، و«الصوت الضائع فى الأصوات»، و«حبيبتى تنهض من نومها»، و«كتابة على ضوء بندقية»، و«أغنيات حب إلى أفريقيا»، و«سرحان يشرب القهوة فى الكافيتريا»، و«بين حلمى وبين اسمه كان موته بطيئًا»، و«تلك صورتها وهذا انتحار العاشق»، وهى نماذج منتشرة فى أجزاء الديوان الممتدة بين عامى ١٩٦٤م و١٩٧٧م. وهناك نصوص طوعت الديالوج للغة المونولوج فذاب فيها مثل: «مغنى الدم»، و «الأغنية والسلطان»، ونصوص اشتملت على مقاطع حوارية وسط صياغات أحادية الصوت مثل الحوار مع الدنيا (ص٤٢٠) الذى يظهر فجأة فى قصيدة «قتلوك فى الوادى»، ومثل الحوار مع المحبوبة «مريًا» التى اشتهرت بعد «ريتا» فى شعر درويش، وقد جاء الحوار مع «مريا» ليقطع البناء المونولوجى لقصيدة «موت آخر وأحبك»، ومثل مقطع «هكذا قالت الشجرة المهملة»، وهو المقطع الأول من «حالات وفواصل» (ص٦٤٥ - ٦٤٧)، وقد أسند الصوت الشعرى إلى الشجرة.

ليست الغاية أن نتتبع الديالوج فى كل موضع، ولكن الأهم أن نقف على نماذج أدى فيها الديالوج وظيفة بنائية لكى يظهر منها الجدل الخلاق بين الديالوج والمونولوج فى الخطاب الشعرى لدرويش.

-٣-

بدأت قصيدة «نشيد للرجال» (١٩٦٦م) على هذا النحو:

«لأجمل ضفةٍ أمشى

فلا تحزن على قدمى

من الأشواك

إن خطاى مثل الشمس

لا تقوى بدون دمى!» (ص١٤٧)

هذا أنموذج من المونولوج بضميريه المحددَين له: ضمير المتكلم مستترًا وظاهرًا: أمشى، قدمى، خطاى، دمى، وضمير المخاطب: لاتحزن، الذى يكسب المونولوج ديالوجيته، أو يكسب الصوت المتكلم الواحد سمةً باطنيةً من التعدد والحوار.

وفيه مثال لظاهرة فى مونولوج درويش من القطع والوصل، فجملة «فلاتحزن، تصلها الفاء وعلاقة الترتيب - على، بالجملة قبلها؛ وجملة «إن خطاى....إلخ» على الرغم من انفصالها فإنها تحقق كمال الاتصال بكونها تعليلا لما قبلها. ولكن اتصال الجمل ليس الظاهرة المرادة؛ فالظاهرة المرادة تظهر بتأمل وضع كلمة «قدمى»؛ فهى ببيانها تشكل قافية تجاوب الفعل «أمشى»، وتوحى بكونها قافية باكتمال الجملة، إلا أن هذا الاتصال والاكتمال الظاهرين وهميان، لأن تمام الجملة فى «من الأشواك»، والمعنى يظل ناقصًا بغير التمام، وشبه الجملة اللاحق «من الأشواك» يعدل بناء الجملة فى ذهن القارئ، ويملؤها ويسد ثغرة المعنى. كذلك الشأن مع قوله «مثل الشمس» فالقراءة الأولى تعدها خبرًا عن «خطاى» إلا أن ما بعدها يعدل القراءة فتصير حالا أو نعتا للخطى، والقراءة الأولى تتوقع من جملة «لاتقوى» أن تنعت الشمس لتبين وجه الشبه، ولكنها، فى الحقيقة، تخبر عن الخطى، وتنشئ للشمس وضعًا منقطعًا عما وراءه فلا يبقى منها إلا ما يخمنه القارئ من وضوحها الذى هو وضوح الخطى، ومن حرارتها التى هى الاحتراق للدماء الذى تقوى به الخطى. وهكذا تتقطع الجملة تقطعًا يوجه الأسلوب إلى إثارة نشاط القارئ ويعول عليه تعويلا جميلا كبيرًا فى بناء النص.

وفى الأنموذج الحالى مثال على ظاهرة أسلوبية شائعة فى شعر درويش هى استخدام التكرار فى بناء النص، وهى سمة أسلوبية وبنائية تتجلى بقراءة المقطع التالى من النص:

«لأجمل ضفة أمشى

فلا تحزن على قلبى

من القرصان..

إن فؤادى المعجون كالأرضِ

نسيم فى يد الحبِّ

وبارودٌ على البغض!» ٢٢ (ص١٤٧)

مكررًا جملا، ومكررًا التركيبة العامة للمقطع الأول، ومغيرًا فى التركيبة، مستبدلا بالأشواك القرصان، لينقل من المعاناة إلى الصراع مع الشر الغاصب لحقوقه، وهواستبدال ساق إلى أن يستبدل بالخطى الفؤاد، ويستبدل بالشمس مقابلها الأرض، فيكون قد استبدل بذكر المعاناة الباحثة عن الأمل البعيد ذكر الصراع مع القوى الأرضية الدونية التى اغتصبت أرضه، فولد بالصراع ثنائية أخرى بين النسيم والبارود، وبين الحب والبغض.

على هذا النحو التكرارى الاستبدالى تمضى الحركة الأولى من حركات القصيدة لتنتج بالتكرار مع تفعيلة الوافر، وتلك القوة التى تدعوه إلى أن ينهى مخاطبه عن الحزن على قلبه، إيقاعاً غير هامس يتسق مع وظائف الشحن الجماهيرى البلاغية، ويماشى النزوع إلى الإيقاع فى أعماله الأولى حتى أخذ بعضها شكل الرباعية (= «رباعيات، ص٦٤ - ٦٧، و«لوركا، التالية لها ص٦٨)، وظهر بعضها مشطرًا مثل «المناديل» (ص١٢٦ - ١٢٧)، و«لامفر» (ص٢٣٧) و«رد الفعل» و«الموعد» التاليتين لـ«لامفر»، وشجعته النزعة إلى الإيقاع إلى استخدام البحور المركبة بدلا من بحور التفعيلة الواحدة. إلا أننا حين نقارن «نشيد للرجال» بقصيدة «جندى يحلم بالزنابق البيضاء» (ص١٩٥) نشعر بأن القصيدة الثانية تحاول أن تكبح هدير الإيقاع وإن لم توقفه كل الإيقاف، وهو الكبح المتوقع فى تطور الشاعر.

وتلعب الحركة الثانية الدور الإيقاعى الجلى نفسه مستخدمة شبه الجملة «إلى الأعلى» متضافرًا مع سين الاستقبال دوالا على الإصرار والإرادة والإقدام مهما تكن الأشواك، أو يكن القرصان، أو تكن الصعاب - ويطول المونولوج ليشغل خمس صفحات - ربما يملها القارئ لرتابة الدلالة وتكراريتها - حتى يظهر «صوت» يقطع المونولوج بعبارات يائسة

لا تؤمن بجدوى خطاب الإصرار ويختم كلامه قائلا:

«وماذا بعد؟ ماذا بعد؟

جميل صوتك المحمول بالريح الشمالية

ولكنا سئمناه» (ص١٥٢)

وبحضور الصوت القاطع لخطاب الإصرار يصير النص ديالوجا مع قوة (=أوكيان) قائمة بالواقع الخارجي، وهو ديالوج يعود فيصب فى مصب المونولوج من جهتين، الأولى أنه شبيه بمحاولة من مونولوج الإصرار الذى يستوعب بضمير الجماعة (محاجرنا – حناجرنا – أمانينا – أغانينا – مشانقنا)، أو حاول أن يستوعب، إصرار الجماهير (=جماعة المخاطبين = المتلقين المفترضين)، أن ينفى هذا المونولوج عن نفسه الأصوات الخانعة واليائسة ليزداد نقاءً وثباتاً واقتناعاً بالإصرار وإقناعاً به، والجهة الأخرى أن الديالوج من حيث يحاول أن يدعم الاقتناع والإقناع معًا يجمع بين الذاتى (=اقتناع الذات) والغيرى أو الآخرى (=إقناع مجتمع المخاطبين)، فيحقق ما أشرنا إليه بوصفه الطبيعة الديالوجية للمونولوج حين يتجه بالصوت الأحادى الذى ينتجه إلى مجتمع من المتلقين ويحاورهم حواراً باطنيًا غير صريح ومن طرفٍ واحد.

رداً على «الصوت» اليائس يأتى «جواب» يدمغ «الصوت» قائلا:

«ذليل أنت كالإسفلت

ذليل أنت

يامن يحتمى بستارة الضجر

غبى أنت.. كالقمرِ

ومصلوب على حجرٍ (ص١٥٢)

العلاقة بين الجواب والصوت علاقة ديالوجية، ولكن كل صوت من الصوتين يحقق خصائص أسلوب المونولوج فى ذاته من تكرار الجمل، والتراكيب الإسنادية، والصرفية، والقافية، وما إلى تلك الأمور. فالديالوج وسيلة لكى يطور المونولوج نفسه، لكى يكتشف فى وحدة الصوت تعدداً يفوق ما يحاوله بالحديث نيابة عن المتلقين وتبنى ضمير الجمع. الديالوج عين يرى بها الصوت الهادر اختيارات مطروحة أمام وعيه، تخايله برونقها، وتستخلبه بمنطقها، ويكون عليه أن يدافعها عن نفسه كلما تراوده. الديالوج بحث عن نقاء صعب فى وجود مشتبه أظلم بالشبهات.

يحاول الوعى المتمثل فى المونولوج أن يلجأ إلى أية وسيلة تطرد عنه الصوت اليائس فيلوذ بحيلةٍ قديمة قدم طروادة، هى استثارة الغيرة على أعراض النساء، فيدفع بصوت الكورس إلى ساحة الحوار أو ساحة مسرح الوعى داخل النص، فيبرز «نشيد بنات طروادة»:

«وداعًا ياليالى الطهر

يا أسوار طرواده

خرجنا من مخابينا

إلى أعراس غازينا

لنرقص فوق موت رجال طرواده» (ص١٥٣).

وهل يستثير النخوة الميتة، موت الرجال شىء قدر اغتصاب الأبكار وانتهاك المخدرات فى مخابئهن؟ (= هذا هو المعنى القريب نفسه الذى تداولته أغلب القصائد التى نقرؤها الآن عن البوسنة). وهذا الوداع المنسوب لبنات طرواده ينسب لهن يأساً طبيعياً ليستثير رفضاً لليأس يقوى به الوعى الشاعر على هزيمة الصوت اليائس المخايل له، الذى يحاول أن يشتته بمخايلة مضادة تستعيد من التراث القديم بنات طرواده لتجعل من التراث الغربى (=الشمالى أو الريح الشمالية التى يلمح إليها الصوت اليائس) وسيلة تثوير، وعوناً على استثارة خطاب الإصرار.

الوعى نفسه هو صاحب «تعليق على النشيد» الذى يحاول أن ينمى الديالوج:

«بلى. أصغيت للنغمِ

فلا تخضع لجناز ٠٠الردى

قيثارك المشدود..

من قاع المحيط لجبهة القمم!

لئلا تجهض الأزهار والكبريت

فوق فمِ

سيزهر مرةً طلعاً وقنديلا

وشعرًا يصهر الفولاذ..» (ص ١٥٤)

«النشيد» و«النغم» و«القيثار المشدود» كلها علامات الغنائية المونولوجية التى تتجاوز الهمس – على ما تقدم أول المقال – وعلامة الوظيفة البلاغية التثويرية، وعلامة افتراض المونولوج للمخاطبين الذى نسميه الطبيعة الديالوجية للمونولوج.

المونولوج والديالوج

ولكن لمن يعود ضمير المخاطب فى المقطع؟

قد يكون الصوت اليائس يحاول المعلق على النشيد أن ينهاه عن الخضوع جناز الردى. وقد يكون النشيد نفسه بوصفه فياضاً بالشعور بالهزيمة يريد أن ينقيه المعلق على النشيد من هذا الشعور المميت. وقد يكون ضمير المخاطب فى المقطع عائداً على المعلق على النشيد عينه، الذى هو عينه الوعى الشاعر المتكلم فى النص من بدايته، والمنشئ لمونولوجه الخاص، والساعى إلى طرد الصوت اليائس من مسرح الوعى. وهل يغيب عنا الإشارة الأخيرة إلى «شعر يصهر الفولاذ» التى تنطوى على حلم بخطاب شعرى ثورى محرض يهزم جناز الردى، وينفلت من قاع المحيط إلى جبهة القمم، ويزهر الطلع والأزهار، ويوقد بالكبريت القناديل؟. على التأويل الأخير فإن المقطع يعمل بالمفهوم الثانى للمونولوج الذى يضيف إلى أحادية الصوت أن المونولوج خطاب من النفس إلى النفس. الخطاب ههنا يخاطب فيه المتكلم نفسه. الخطاب ينعكس على نفسه. ههنا وجود جنينى لانشطارات الذات لا يزال يتقنع بأصوات مستمدة من الخارج: من أفراد يائسين، أو من تراث قديم.

لم يمت الصوت اليائس، يعود بسؤاله الجنائزى: «وماذا بعد؟» فيعود الجواد يرد عليه، أو يصفعه، أو يدمغه: «ذليل أنت كالإسفلت» (ص١٥٥)، ومثلما دفعه الصوت اليائس أول مرة إلى غوص فى الوعى أهاب فيه بنشيد بنات طرواده اللواتى سلبتْ مدينتهن وبكارتهن، يعود هذه المرة إلى غوص أطول يستعيد به ثلاثة نماذج من التراث لها ثقل «كبير» ومصداقية كبيرة، وقبول لاحد له ليدفع الصوت اليائس بعيداً بعيداً إلى آخر المدى.

يهيب النص **بالمسيح وبمحمد** - عليهما السلام - **وبحبقوق**.

أهاب بهم فى حيلة قد تكون غير موفقة أو ذكية أو ضرورية هى الاتصال الهاتفى بكل شخصية، فيعرف بنفسه لها ويطلب جوابها. أما المسيح فيعرف نفسه له على نحو يجعله مسيحاً آخر - ورد الصليب فى الديوان فى واحد وثلاثين موضعًا -: «وفى قدمى مسامير.. وإكليل/ من الأشواك أحمله»، ويسأله: «أأكفر بالخلاص الحلو/ أم أمشى؟/ ولو أمشى وأحتضر»، ويجيبه المسيح: «أمامًا أيها البشر!» (ص١٥٦).

ويعرف نفسه **لمحمد** بأنه «سجين فى بلادى/ بلا أرض/ بلا علم/ بلابيت»، ويسأله: «ما أفعل»، فيجيبه **محمد**: «تحدّ السجن والسجان/ فإن حلاوة الإيمان/ تذيب مرارة الحنظل» (ص١٥٧). ويكتفى حبقوق بأن يبدى التعاطف: «كفى يا ابنى!/ على قلبى حكايتكم/ على قلبى سكاكين» (ص١٥٨).

وتقوم الإهابات الثلاث بوظيفة التعزيز لخيار الإصرار، ومن هنا تأتى «بقية النشيد» لتصوغ الموقف الأخير معلنة عن الأجداد: «والصوت يأتينا سماداً» ليحدد بكلمة «سماد» وظيفة التراث فى النص؛ فهو سماد لقيم الثورة المنشودة، وهو معزز لخيار الإصرار، وهذا الإصرار ما يعلنه فى ختام النص بقوله: «دعونى أكمل الإنشاد» (ص١٥٨).

- ٤ -

تمثل قصيدة «الصوت الضائع بين الأصوات» لحظة انفجارية وسطى، لا أخص بها هذه القصيدة عينها، ولكنى أراها تشرحها وتعين على فهمها. إنها اللحظة التى لا تصير فيها الأصوات كيانات واقعية «مستدعاة» مثل الصوت اليائس، أو كيانات ذهنية «مستدعاة» كذلك مثل بنات طرواده، **والمسيح، ومحمد، وحبقوق**، وهى ذهنية بحكم كونها تراثية، ولكن الاستدعاء، أو التقنع بها، يصير شعوراً بزحامها وكثرتها، وبنوع من الضياع، أو الاغتراب بينها، فيكون فى ذلك تمهيداً للالتفات إلى العالم الخارجى، وما كان قائمًا على مستوى التأويل من مخاطبة الذات لنفسها سوف يصير بنية فاعلة لقراءة انشطارات الذات وانقساماتها الداخلية.

تبدأ «الصوت الضائع ....» بمونولوج معتاد مسند إلى ضمير الجميع، ولكن إسناده إلى ضمير الجمع لم ينف أحادية الصوت وسط زحام الأصوات:

«نعرف القصة من أولها

وصلاح الدين فى سوق الشعارات

وخالدْ

بيع فى النادى المسائى

بخلخال امرأة!
والذى يعرف.. يشقى.» (ص٢٨٨)

بغض النظر عما فى كلمة «القصة» من إحساس بالسردية التى أشرنا إليها من قبل فإن «القصة» إذ تستدعى مواقف السوق والنادى، تقف بين فعلين: «نعرف» و «يعرف»، الأول مسند إلى ضمير الجمع، والآخر مسند إلى ضمير المفرد لتكتشف أن الاندراج فى ضمير الجماعة، واستدعاء، وجوه التراث ورموزه، يعود ليصير صوتاً مفرداً شقياً.

هذا المونولوج يقطعه صوت آخر جماعى أيضاً:

«- نحن أحجار التماثيل
وأخشاب المقاعد
والشفاه المطفأة-» (ص٢٨٨)

شرطتا الجملة الاعتراضية إذ تحاصران الصوت تكشفان عن اعتراضه لصوت المونولوج، فصوت المونولوج يتبنى وعيًا هو الأصل، وهو النهر، وهو لبُّ الخطاب، و«الأصوات» (=لا الصوت) اليائسة تعترضه، وهو يحاول تطويقها بشرطتى الاعتراض، ويحاول حصارها، فتكاد تنفجر:

«أوقفى نبضك يا سيدتى
. يصغر الميدان من طلعته
. اسكتوا..
. باسمنا يستوقف الشمس على حد الرماح
. صفقوا
. صفقوا
. إن تطفئوا تصفيقكم
يرتطم المريخ بالأرض
ولايبقى أحد..» (ص٢٨٩)

هذا زحام من الأصوات المتداخلة والصوت المتبنى يجاهد لكى يحافظ على وجوده بينها، ولا يضيع فى زحامها. وعلى الرغم من أن القصيدة فى بقيتها تعود لتتبنى ضمير الجماعة فإنها تظل قابلة للقراءة التى تفهم من ضمير الجماعة أنه يئول صوت واحد يشعر بزحام الأصوات المتجاوبة (فى نفسه)، وكونها (فى نفسه) بداية العمل على إنضاج الوعى بانشطارات الذات.

ضمير الجماعة علامة على تطوير المونولوج بوصفه الديالوج الباطنى مع المتلقين المنشودين فى الخطاب الشعرى. والأصوات المتزاحمة علامة على تحول الديالوج من استدعاء لوجوه الواقع أو التراث، إلى أن يكون استدعاءً غير منسق وغير محكوم بمنطق رد الفعل ينطوى على قدر من الشعور بالعبث أو الضياع ويؤهل للوعى بانفجار الذات وانشطار الوعى وانصهار العالم فى تعدد الذات.

-٥-

إذا كانت «نشيد للرجال» تنتمى إلى عام ١٩٦٦م، و «الصوت الضائع فى الأصوات» إلى عام ١٩٧٠م، و «بين حلمى وبين اسمه كان موتى بطيئاً» إلى عام ١٩٧٣م - أخذاً بالتواريخ المثبتة فى ديوان درويش إلى جوار دواوينه التى يشتمل الديوان عليها - فإننا أمام حركة تطور لا شك فيها - وبمقارنة بسيطة بين «بين حلمى....» وآخر ما طالعته لدرويش، وهو ثلاث قصائد نشرت فى «الحياة» اللندنية (٤ ديسمبر ١٩٩٤م)، يظهر أن التطور أوسع مدىً مما يظهره ديوان درويش، ولكن الحساسية التى تمثلها «بين حلمى...» لا تزال حاضرة فى القصائد الأخيرة. على أية حال التطور ليس خطيًا بمعنى أنه لا يجعل القصائد التى تتلو قصيدةً ما على نمطها نفسه؛ فقد يستعيد الشاعر أبنيته القديمة لمرات عدة وتظل قصيدةً ما وسطها نافذةً ومتميزةً وشاذةً شذوذاً محموداً.

تبدأ قصيدة «بين حلمى وبين اسمه كان موتى بطيئاً» هكذا:

«باسمها أتراجع عن حلمها. ووصلت أخيرًا إلى
الحلم. كان الخريف قريبًا من العشب. ضاع
اسمها بيننا. فالتقينا.
لم أسجل تفاصيل هذه اللقاء السريع. أحاول شرح
القصيدة كى أفهم الآن ذاك اللقاء السريع.
هى الشىء أو ضده، وانفجارات روحى
هى الماء والنار، كنا على البحر نمشى.
هى الفرق بينى... وبينى
وأنا حامل الاسم أو شاعر الحلم. كان اللقاء سريعًا.»
(ص٤٩٣)

خطاب مونولوجى تعى فيه الذات المتكلمة انشطارها وقيام فارق بين الذات

المونولوج والديالوج

ونفسها فيصير للمتكلم ذاتان. هذه البنية التى تشى بانشطار الذات وانقسامها على نفسها معلنة فى عنوان القصيدة بأكملها لتصير المنظور الذى يرى إلى موضوع اهتمامه من خلاله. وهذا الانشطار يحول المونولوج إلى ديالوج باطنى بين الذات وذاتهــا على الرغم من أن الذاتين لا يتمايزان أو يتواجهان أو يتحاوران وجهاً لوجه.

انشطار الذات منظور لرؤية العالم فى النص.

العلاقة بين الاسم والحلم علاقة عكسية كلما يدنو من الاسم يبتعد عن الحلم، وكلما يدنو من الحلم يبتعد عن الاسم. هذه العلاقة تحتاج إلى استعادة بعض نظريات اللغة لنفهمها. الأمر أقرب إلى نظرية هؤلاء اللغويين القدماء المعروفين بأنهم «اسميون»، وهم من أهل الظاهر، كانوا يقولون إن الاسم عين المسمى. الفكرة قريبة من عالم السحر حين يدون السحرة اسماً فى ورقة ويحرقونها فيحترق المسمى – أو تحترق مشاعره – حيث يكون على مبعدة من الساحرين. وبلغة نظرية العلامات الحديثة فإن الاسم أشبه ما يكون بالأيقونة يحمل مسماه فى نفسه. وعلى المحمل القديم أو المحمل الحديث يكون الاسم مرادفاً للواقع مقابلا للحلم، علاقته به علاقة عكسية بالقدر نفسه الذى يتعاكس به الحلم والواقع.. ومن هنا نفهم إصرار درويش فى مواضع شتى من الديوان على أن يكتم الاسم فلا معنى للنطق به وهو لا يستطيع أن يخرج من الحلم إلى الواقع.

ضاع الاسم فكان اللقاء، ولك أن تقول: ضاع الاسم فكان الحلم؛ فاللقاء ههنا حلم. يحاول أن يشرح القصيدة لكى يفهم اللقاء السريع لأن حلمه خرج قصيدة.

القصيدة حلم يشرح حلماً آخر
القصيدة حلم على حلم.

شرح القصيدة شرح للحلم الذى تجسد قصيدة.

هذه العلاقة هى التى تجعله حامل الاسم وشاعر الحلم معاً بقدر ما يقابل الاسم الحلم، وبقدر ما يوافق «حمل» الاسم حالة «الحلم»، وبقدر ما يطابق الحلم الشعر.

وشرح القصيدة هو ما يجعله يدرك تناقض «هذه» التى يشير إليها أكثر من مرة بضمير الغائبة. هى الماء والنار، والشىء وضده، وهى – بالتالى – فارقة بينه وبين نفسه بقدر ما تلقى به بين متقابلات متعاكسة: الاسم والحلم، أو الواقع والأمل، الماء والنار، أو متعة تحقق الحلم ونار العجز عن التحقق.

وانشطارات الذات محكومة بهذه البنية الضدية إلى حد كبير.

ولكن مَنْ «هى» هذه التى يشير إليها؟

يقول النص:

«- يحمل الحلم سيفاً ويقتل شاعره حين يبلغه -

هكذا أخبرتنى المدينة حين غفوت على ركبتيها» (ص٤٩٤)

نعم هى المدينة تصير امرأةً، وتصير حلماً، وتصير ديالوجاً يتوق له النص.

ولأنها حلم فإن الحوار يكون مع الذات بقدر ما يكون مع تلك المستدعاة بقوة الحلم/ الشعر. الديالوج الآن مع العالم كله لأنها العالم كله فكل شىء مقيس إليها، والعالم هو هى قريبة وبعيدة. لم يعد الحوار مع نمطٍ واحد مثل الصوت اليائس فى «نشيد للرجال»، أو مع الأصوات المتزاحمة مثلما يكون الحال فى «الصوت الضائع فى الأصوات»، ولكنه مع العالم كله.

وسيف الحلم يفسر «القتل» و«الموت البطىء»؛ فالحلم لا يحقق الاسم، ولا ينطق به، والقتل أو الموت، هما ذلك الوجود المعلق بين الحلم والاسم: النار والماء، الحنين والسفر، أو لنقل: الحلم والواقع. هذا الوجود المعلق كأنه يتدلى من مقصلة – وهى صورة من صور الموت – هو مايسميه درويش فى بعض شعره: موت لا موت فيه. هو حالة «بين الحضور وبين الغياب» (ص٤٩٤)

دخل معها الديالوج فقال لها: «تشبهين الكآبة، واعتذر لأنه ليس جندى المكان، ولا ثورى الزمان» (ص٤٩٤). صارت امرأة عاطفية فالتحم بها وحلم بها، فقال لها: «تشبهين المدينة حين أكون غريباً» (ص ٤٩٥). المرأة امتازت من المدينة واستوت امرأة تشبه المدينة فحسب مثلما تشبهها القصيدة بكونها حلماً، وبكونها مونولوجاً واحداً يتعرج إلى ديالوج، ويعود مونولوجاً، ويتفرع من جملة إلى جملة، شأن المدينة بتضاريسها، وتشبهها بالتكرار الذى يشبه أسلوبيًا ترجيع طائرٍ يغنى من جهة ويشبه من جهة أخرى شوارع المدينة فى تشابهاتها،

وتشبهها أخيراً بكون القصيدة تنعم النظر في المدينة ولا تمل فتنطبع المدينة في عيون القصيدة.

«قالت المرأة العاطفية:

كل شيء يلامس جسمي

يتحول

أو يتشكل

حتى الحجارة تغدو عصافير.»

(ص ص ٤٩٥ - ٤٩٦)

هذا الزهو الجميل يثير أساه ويسيل دموعه:

«ولماذا أنا

أتشرد

أو أتبدد

بين الرياح وبين الشعوب؟»

(ص ٤٩٦)

حاولت أن تواسيه بكلمات فأجابها بكلمات، وأجابته عليها، وجمع الكلمات كلها في أغنية:

« وابتدأت أغنية:

في الخريف تعود العصافير من حالة البحر

هذا هو الوقت، لا وقت للوقت»

(ص ٤٩٦)

ليس هذا وقت العودة من حالة السفر. يسألها عن البقية فتخبره أنها تشبه الدائرة، ويختار بين السير مع الرياح إلى حيث ألقت واللياذ بها وهي المدينة فتنبهه:

«- لست مدينة

أنا امرأة عاطفية» (ص٤٩٧)

الحلم لا يغني عن الاسم. يجب ألا يغني.

حوارهما التالي يتخبط في نار هذا الكشف: هي حلم لا يغني عن الاسم، لهذا يضع النص لحظة صمتٍ بياضًا وسط الصمت ويتحول إلى مونولوج عن الموت الذي عرفنا أنه وجود معلق بين الحلم والاسم:

« أموت - أحبك

إن ثلاثة أشياء لا تنتهي

أنت، والحب، والموت»

(ص٤٩٧)

الآن يصير الموت حبًا وهذا ما يجعل الأسئلة الحائرة التي حاول تفاديها بلحظة الصمت تتلجلج من جديد:

«ولكن، لماذ سقطتِ، لماذا احترقتِ

بلا سببٍ؟

ولماذا ترحلتُ في خيمةٍ بدوية؟

- لأنك كنت تمارس موتًا بدون شهية

وأضافت، كان القدر

يتكسر في صوتها:

هل رأيت المدينة تذهب

أم كنت أنت الذي يتدحرج من شرفة الله

قافلة من سبايا؟

هل رأيت المدينة تهرب

أم كنت أنت الذي يحتمي بالزوايا!

المدينة لا تسقط، الناس تسقط!» (ص ٤٩٨)

موت بغير شهية حب بغير عمل. الرغبة عند درويش هي البحث عن الإنجاز. كذلك الجنس إنجاز. المرأة المدينة تجبهه بحقيقةٍ تجلده. الناس يسقطون. وهنا تفتت وجه المدينة، ولم «نحول» حصاها لغةً، «لم ينضج الموت فينا». هنا يتقمص الصوت الأحادي ضمير الجماعة للحظة اعتراف، يعود بعدها إلى مونولوجه واعداً «سأحاول حبك» (ص٤٩٩). هل يستطيع لها حبًا ناضجاً؟ هل يطيق له صبراً؟ للأسف كل السلاسل «تلتف حول ذراعي حين أحاول» (ص٥٠٠)، لهذا يفكر في الخلاص منها:

«سألتك: مُوتي!

- أيجديك مَوْتي؟

- أصير طليقًا

لأن نوافذ حبي عبودية

والمقابر ليست تثير اهتمام أحد

وحين تموتين

أكمل موتي.» (ص٥٠١)

هذه الراحة تنتهي عندما يكتشف أن موتها لا يعني الحرية وإنما يعني إكمال الموت. أخفق هذا الحل فليكن الحل المضاد:

«أن تقتليني

وأن توقفيني عن الموت

المونولوج والديالوج

هذا هو الحب

... وانتهت رحلتى فابتدأت،

ولكن الحل يخفق فى لحظة. فأن تقتله معناه الحب فى شفرة الموت المستخدمة، فالقتل إذ يحاول أن يوقفه عن الموت يؤدى به إلى الموت ثانية لأنه قتل وهذا هو الحب.

انتهت الرحلة فعاد إلى البداية. هذا معناه انتهاء الديالوج الذى هو لقاء سريع والعودة إلى المونولوج الذى يرجع عبارات كثيرة من المونولوج الأول قبل الدخول فى الحوار:

«لم أكن غائبًا
لم أكن حاضرًا
كنت مختفيًا بالقصيدة،
إذا انفجرت من دمائى قصيدة
تصير المدينة وردًا،
كنت أمتشق الحلم من ضلعها
وأحارب نفسى
كنت أعلن يأسى
على صدرها، فتصير امرأه
كنت أعلن حبى
على صدرها، فتصير مدينه.
كنت أعلن أن رحيلى قريب
وأن الرياح وأن الشعوب
تتعاطى جراحى حبوبًا لمنع
الحروب.» (ص ص ٥٠٢ - ٥٠٣)

المونولوج لغة اعتراف. محاربة النفس تذكر بالبنية التى بدأ بها والتى هى مستطورة لرؤية العالم والتى هى ديالوجه الباطنى.

دع عنك الآن هذا النص، ودع ديوان درويش كله الذى ينتهى عند ١٩٧٧م وانظر معى فى مقتطفات من ديوانه «هى أغنية هى أغنية» (دار الكلمة للنشر ١٩٨٦م).

١ - «خرجت أدخل سمائى، فبعثرها
النسيان، وانقسمت نفسى لتشهرها» (ص٢٧)

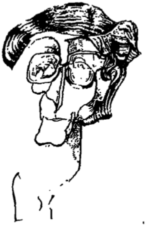
٢ - «فتشت عن نفسى، فأرجعنى السؤال إلى الوراء
لا شىء يأخذنى إلى شىء. وينسدل القضاء علىّ مشنقة، ويندس المدى
فى ثقب إبرة عاشقة» (ص ٢٩ أول قصيدة «هذا خريفى كله»)

٣ - «لا. لم أكن ما كنت لكن كلما ضيعت نجمه
ضاع الطريق إلى النجوم. وضعت فى نفسى، ولكن أين منْ
كانوا معى؟ أين انفجار اليأس فى جسدين؟ أين الأنبياء؟
يا أيها الشجراندثر فىّ.. اندثر» (ص٣٠)

اقرأها وحدك ولاحظ انقسام النفس فى المقتطف الأول، والتفتيش عنها فى الثانى، وضياعها فى الثالث، واربط هذا كله بالمونولوج حين يصير ديالوجاً باطنياً مع الذات.

انظر إلى هذا القضاء فى المقتطف الثانى المنسدل مشنقة لتعرف أننى حين وصفت لك الوجود المعلق بأنه مقصلة فى تحليلى للمونولوج السابق على الديالوج «بين حلمى وبين اسمه كان موتى بطيئاً»، لم أكن أبتكر صورة بلاغية من نزوات النقاد حين تباغتهم عدوى الشعر.

واقرأ الخريف فى عنوان القصيدة التى انتهبت منها المقتطفين الثانى والثالث فى ضوء قوله أول: «بين حلمى...»: «كان الخريف قريبًا من العشب» لتدرك سريان شفرة واحدة تشد أجزاء النتاج الشعرى لدرويش وتوحد عالمه. وانظر معها إلى «الأنبياء» فى المقتطف الثالث مستعيداً المفهوم المؤسس للشعر الذى بدأت به تحليلاتى فى هذا المقال لتدرك - إذا شئت - أن غيبة الأنبياء علامة هذا التطور الطويل من الإلحاح على مجتمع المخاطبين الثائرين إلى منظور الذات المتصدعة ترى العالم من وجودها المعلق. أريد أن أقول إن بنيةً ما كانت حاضرة فى ديوان درويش فى السبعينيات حضوراً غير كبير صارت بنية مؤسسة للخطاب الشعرى بعد ١٩٧٧م. هل أقول بعد ابتدائنا طريق السلام؟ هل أقول إن الملاحظة الأخيرة تفسر النجوم الضائعة فى المقتطف الثالث؟ لا أدرى. لكنى أشعر بأنى رحلة تطور شاقة شائقة باهرة أدعوك إلى تأملها طويلا لنستبصر معاً ببنيةٍ عميقة لها إبدالات مستمرة... ■



اللغة مثل فلسطين توحد ما لايتحد

إبراهيم مهوّى*

قا فى العالم العربى يعدّ محمود درويش أحد أعظم الشعراء الأحياء. لقد حاز على عديد من الجوائز الأدبية العالمية، وألقى شعره أمام جمهور ينتمى إلى بلدان عدة حول العالم وحين يقيم أمسية فى أى بلد عربى، فإن جمهوره يبلغ الآلاف، ويحول ضيق الأمكنة دون حضور عديد منهم. لقد أصدر حتى الآن أربع عشرة مجموعة شعرية أولها «أوراق الزيتون»، وظهرت عام ١٩٦٤، وآخرها «أحد عشر كوكباً» وظهرت عام ١٩٩٣(*). و «الديوان»، أو القصائد الكاملة للمجموعات التسع الأولى، أعيد طبعه مراراً. وله كذلك سبعة أعمال نثرية، بما فيها هذا النص. وثمة عديد من القصائد والمقالات المنشورة فى مختلف المجلات، فضلا عن عدد من الأحاديث التلفزيونية والصحفية، لم تجمع بعد فى كتاب. ولقد ظهرت مختارات من شعره مترجمة إلى عشرين لغة على الأقل. (...)

وقبل نحو عشرة أعوام [من صدور «ذاكرة للنسيان»] كتب محمود درويش فى «يوميات الحزن العادى» يصف مفارقة الوجود الفلسطينى تحت الحكم الإسرائيلى:

تريد أن تسافر إلى اليونان؟

تطلب جواز سفر، فتكتشف أنك لست مواطناً، لأن أباك أو أحد أقاربك قد هرب بك أثناء حرب فلسطين، وقد كنت طفلا وتكشف أن أى عربى ترك بلاده فى تلك الفترة، وعاد إليها متسللا، فقد حقه فى الجنسية.

«تيأس من جواز سفر وتطلب جواز مرور.. تكتشف أنك لست مقيمًا فى إسرائيل، لأنك لا تحمل شهادة إقامة. تحسب الأمر نكتة فتسرع لترويها لصديقك المحامى: «لا أنا مواطن هنا ـ ولا أنا مقيم. إذن، أين أنا ومن أنا». تفاجأ بأن القانون معهم، وبأنه يترتب عليك أن تبرهن عن وجودك. تقول لوزارة الداخلية: أنا موجود أم غائب؟ أعطونى خبيراً فى الفلسفة لأثبت له أننى موجود.

ثم تدرك أنك موجود فلسفيًا، وغائب قانونيا».

والخلفية التاريخية فى «ذاكرة للنسيان» هى حصار بيروت عام ١٩٨٢. (....) والشروط غير العادية تدفع بالعادى إلى صدارة الأشياء، وينطوى البطولى على عيش اللحظة حتى مداها الأقصى. وإذ تنفجر القذائف فى كل مكان، فإن جهد الحفاظ على أولوية الشأن اليومى يصبح بمثابة تحدّ للقنبلة، وتتحول مهمة عادية مثل إعداد القهوة إلى تأمل فى جماليات حركة اليد وفنّ مزج مختلف المواد اللازمة لصنع شىء جديد. وفى محادثة شخصية بينى وبين الشاعر، جرت فى تونس وفى شهر نيسان (أبريل)

(*) كاتب فلسطينى، وأستاذ الفولكلور والبلاغة فى جامعة بيركلى.

١٩٩٣، قال درويش إن نصه كان محاولة لمواجهة حقيقة الخوف، والعنف، والدمار، وذلك رغم أن الكتابات الفلسطينية لم تجرؤ آنذاك على الإقرار بالخوف. إن التسيير الهادئ للأمور اليومية الروتينية يتيح للمرء أن يتحدّى الهجوم ويستجمع شتات نفسه. والوجود المحض أثناء الاجتياح يستتبع خصالا بطولية، والتجوال في شوارع المدينة في ذلك اليوم القيامي، السادس من آب (أغسطس) ١٩٨٢، يوم هيروشيما، يصبح بمثابة أوديسة.

والكتاب يبدأ فجراً باستفاقة المؤلف من حلم، وينتهي بالمؤلف وهو يأوي إلى النوم في آخر النهار. ولكي يصف حالته في الفردوس الذي ينهار من حوله، يتماهى المؤلف مع آدمو البطل الملحمي الأصلي في التاريخ الإنساني (...) ما يحاول درويش القيام به هو إنجاز ملمح صاف تصبح فيه الكتابة ذاتها هي الاستعارة المهيمنة. إنه يقدم لنا نصًا متعدد الأصوات يشبه مرآة مكسورة جمعت شظاياها لتضع الرائي أمام احتمالات متصارعة من الوضوح والتشظي. وعلى الصفحة تمتزج جملة أنواع كتابية: القصيدة، موزونة ونثرية؛ والحوار؛ النصوص الدينية؛ والتاريخ؛ والأسطورة في قناع تاريخي؛ والسرد القصصي؛ والنقد الأدبي؛ والرؤى الحلمية. وكل شريحة يمكن أن تستقل بذاتها، ولكنها أيضاً تكتسب معنى علائقياً وجدلياً وتاريخاً منتدباً في السياق الذي تتضافر شرائح العمل الأخرى في تقديمه. وإذ نتقدم مع النص، فإننا في الآن ذاته نتحرك على نحو شاقولي في هذه الأنواع المختلفة من الكتابة، ونتحرك جيئة وذهاباً في الزمن. (...) وإذ يُزج القارئ مباشرة في خلق المعنى، فإن النص يأخذ صفة «العمل المفتوح» الذي تحدث عنه أمبرتو إيكو، حيث يكون أي استقبال بمثابة «تأويل وأداء في آن معاً».

والمعنى هنا لا يحتمل الإقفال، مثلما لا تنطوي تجربة الشعب الفلسطيني في طورها الراهن على أية قفلة. ورغم أن الحلم الذي يفتتح الكتاب يبدو، على سبيل المثال، غامضاً في البدء، إلا أن مغزاه ما يلبث أن ينفتح في فواصل استراتيجية حتى يتكشف مغزاه التام في علاقته ببنية العمل بأسره. بذلك تصبح القراءة سيرورة متصلة من تفتح المعنى، ولا بد لكل من الوثوق والارتياب أن يظلا معلقين ومفتوحين حتى تحل المسرودات المختلفة المحاكة معًا داخل النص، في حين أن العودة إلى الوطن، إلى النص الأصلي ومنبع المعنى، تظل إمكانية قائمة.(...)

وحين يمزج درويش بين الصوت الفردي والصوت العام. فإن تجربته الشخصية تعكس التجربة الجمعية للشعب الفلسطيني. ولقاؤنا الأول مع المفارقة الفلسطينية في هذا العمل يتم في العنوان ذاته: «ذاكرة للنسيان». والمقترح البسيط الخادع يلقي ظلال الغموض أكثر مما يكشف. ولقد قال درويش إن مهمته الابتدائية، حين شرع في ندب نفسه لمهمة الكتابة هذه، كانت تدوين الحلم المتواتر الذي يفتتح العمل ويغلقه، مثلما يسكنه بدءاً وانتهاءً. ولكنه فوجئ بأنه أنتج نصًا طويلا عن طور بيروت من التجربة الفلسطينية، أو «تجربة بيروت». وهكذا كانت كتابة العمل بالنسبة إليه عملية استجماع هادئ لصور الماضي واستخدام للذاكرة بغرض النسيان، بغرض التطهر من المشاعر العنيفة التي اقترنت بالأحداث الموصوفة. لقد أراد الشاعر أن ينسى. أما بالنسبة إلى القارئ فإن استجماع الشاعر لصور الماضي يتحول إلى نص ويصبح تطهره فعل ذاكرة، ومَعلَمًا ضد النسيان وإتلاف التاريخ.

وفي النظر إلى الاجتياح والحصار، وما تضمناه من رحيل الفكرة الفلسطينية من بيروت، كمحاولة ختامية لضمان فقدان ذاكرة جمعية عن فلسطين، فإن

الشاعر اختار الانضمام إلى المعركة ضد التناسى. وهذا الخيار يذكّر ببيت هولدرلين «ولكن ما يتبقى / هو ذاك الذى أقامه الشعراء». وليس من المفاجئ أن درويش الفنان يترجم التجربة الفلسطينية عن الحرب والحصار بمصطلحات كونية، وأنه يربط التاريخ والفن لأن انفتاح أفق تاريخى فى العمل الفنى هو، كما يوضح الفيلسوف الإيطالى جياتى فاتيمو، انعقاد لحقيقة (موضعة لها فى العمل)، فليس من حقيقة خارج التاريخ. (...)

ومع ذلك فإن علاقة الكتاب بالتاريخ الفلسطينى ليست على هذا القدر من الجلاء، لأن العنوان يثير أسئلة المصير، أو الحتمية التاريخية. وحرف الجرّ فى العنوان يقوم بتشييء الاسمين المجردين على الطرفين ويوحدهما فى رابطة الجزء بالكل. النسيان هنا ليس شخصياً أو خاصاً، بل هو حقيقة تاريخية، وأفق لا نهائى من العدم الأزرق، والكتابة أشبه بالسفينة التى تحمل الفلسطينيين، وتشق طريقها صوب المجهول، وترسم مسارها وفق الأثر الذى تخلفه على المياه، ومادامت الذاكرة تشير، بين أشياء أخرى، إلى فلسطين («الجمال المغنّى له، المعبود، ينتقل إلى ذاكرة تشتبك الساعة فيها بأنياب النسيان الفولاذية»)، مثلما تشير إلى الشعب الفلسطينى («الذاكرة لا تتذكر بل تستقبل ما ينهال عليها من تاريخ»)، فإن هذه القراءة تحمل مضاعفات مفزعة، وتوحى ربما برهبة الشاعر من أن حلم العودة لن يتحقق، وأن الفلسطينيين سيظلون فى المنفى، وسيسقطون ضحايا للتاريخ ويلتحقون بقوافل النسيان الطويلة: «لا أرى ساحلا لا أرى حمامة». (..)

وإيقاع العكس، الذى يحبك أجزاء النص، يضرب بجذوره فى التجربة التاريخية ويعكس رحيل القيادة الفلسطينية عن لبنان عام ١٩٨٢ والخروج الأبكر من فلسطين عام ١٩٤٨. ومع الخروج، الذى حول شعبًا مقيمًا إلى لاجئين، انقلب الواقع نفسه وأصبحت الكلمات أصدافًا جوفاء لا معنى لها فى الأرض الخراب العربية، مجبرة الفلسطينيين على قلب سيرورة الانحطاط الفكرى والسياسى والروحى التى استولت على العرب: «لن نفقد شيئًا منذ الآن مادامت بيروت هنا، وما دمنا هنا فى بيروت وسط هذا البحر، على بوابة هذه الصحراء أسماء لوطن مختلف، وعودة المعانى إلى مفرداتها». وفى النص ينبثق إيقاع العكس هذا من معجم كامل لكلمات تتوالد من كلمات (أسماء، وأفعال، وأسماء فعل)، جميعها تفيد «الخروج» (أى «خرج» ومشتقاتها). الخروج من بيروت؛ الخروج من فلسطين؛ ولادة الحلم من الحلم، والنص من الحلم، والكلمات من بعضها بعضًا، والتقطيع النصى من بعضها بعضًا، والكل يتوحد فى هذا الإيقاع، وثمة إيقاع فرعى يقوم على استخدام الرمز وينبثق من استخدام كلمات مثل «مطر» و«موجة» و «بحر» و«جزيرة» و «صحراء» و «ولادة» و«موت» و «مقبرة» و «فارس» و«حصان» و«قصيدة» و«أبيض» كما يقوم على تكرارها لكى تعطى بعداً أسطوريًا للأحداث. فعلى سبيل المثال الموجة التى تدفع السفينة الفلسطينية فى رحلتها إلى المجهول تبلغ حيفا وبيروت أيضاً ـ وهما جوهرتان على البحر، ويكن لهما الشاعر حبا جامحًا ـ وتبلغ فلسطين والأندلس، «الفردوسين المفقودين» أو مقام المعنى.

وكما رأينا من قبل، فإن غرض درويش الفنى فى هذا الكتاب هو، فى جزء منه، نفخ الحيوية فى اللغة عبر إعادة إسباغ المعنى على الكلمات، أو عبر تحميلها بمعان جديدة. الاجتياح بالنسبة إلى الشعب الفلسطينى سوف يعنى فى نهاية المطاف رحلة أخرى، رحلة عبر البحر. ولكن «البحر» هو أيضًا بحر العروض فى الشعر العربى. وحين يبدى أحد المقاتلين رغبة فى معرفة الفرق بين البحر فى الشعر والبحر الفعلى، يجيبه الشاعر: «البحر هو البحر. فى الشعر وفى النثر، وعلى حافة البر، البحر هو ذاته، وهو أيضاً بحر الشعر؛ والبحر الشعرى هو ذاته، وهو أيضا البحر. واللغة، مثل فلسطين، توحد ما لا يتحد، والمعنى يعبر الحدود التى تفصل بين العالم والنص..(...)

ورغم أن «ذاكرة للنسيان» تنتمى إلى الأدب العربى (والعالمى، الآن وقد ترجمت)، فإنها أيضًا نصّ فلسطينى، يضرب بجذوره عميقاً فى تاريخ وثقافة ونضال الشعب الفلسطينى. وكتابة درويش هنا تحريرية فى حافزها، وتمثل محاولة نزيهة لتحرير نفسه والقارئ من الممارسات الإكراهية كافة، سواء أكانت سياسية أم جمالية، وبما فى ذلك تلك التى

ترسم حدودها عبر سيرورة القراءة والكتابة. ولقد حاولت أن أبين أن ميدانى السياسى والجمالى يمتزجان فى نص درويش إلى درجة تجعل التحرر من الإكراه الجمالى يمثل عنده فعلا واعيًا يهدف إلى التحرر من الإكراه السياسى أيضًا. وأرجو أن تكون الترجمة تامة الإنصاف للأصل، برشاقته وقوته وعمقه وموسيقاه وسخريته الحلوة المرة. ■

ترجمة: ص.ح

هوامش المترجم:

(*) هى فى الواقع ست عشرة مجموعة، وترتيب صدورها على التوالى: «أوراق الزيتون»، «عاشق من فلسطين»، «آخر الليل» «حبيبتى تنهض من نومها»، «العصافير تموت فى الجليل»، «أحبك، أو لا أحبك»، «محاولة رقم ٧»، «تلك صورتها، وهذا انتحار العاشق»، «أعراس»، «مديح الظل العالى»، «حصار لمدائح البحر»، «هى أغنية، هى أغنية»، «ورد أقل»، «مأساة النرجس، ملهاة الفضة»، «أرى ما أريد»، «أحد عشر كوكبًا». وفى أواخر عام ١٩٩٤ أصدر محمود درويش «لماذا تركت الحصان وحيدًا»، وبذلك يصبح المجموع سبع عشرة مجموعة.



أحمد الزعتر

محمد ابراهيم الحاج صالح

* ناقد سورى وأستاذ جامعى يقيم فى باريس

قبل بدءاً؛ اسم القصيدة: «أحمد الزعتر»..... أحمد اسم يأتى فى المرتبة الثانية فى الأسماء العربية تعداداً وقدسية بعد اسم «محمد»، ونلاحظ أن «أحمد» اسم بطل القصيدة/ الملحمة مشتق من الجذر ذاته الذى اشتق منه اسم الشاعر: «محمود». هو اسم عادى بسيط إذن؛ بهاتين الكلمتين «عادى وبسيط» سيصف الشاعر أحمد لاحقًا. وكلمة الزعتر مأخوذة من «تل الزعتر» اسم ذاك المخيم الفلسطينى الواقع فى خاصرة بيروت الشرقية، والذى صمد أكثر من شهرين تحت حمم القذائف. الزعتر أيضاً نبات برى يحبه أهل الشام؛ يخلط مع السمسم وحمض الليمون والسماق وبذور مطحونة... ويؤكل إلى جانب الزيت صباحاً، وهى أكلة شعبية عادية بسيطة.. من عنوان مركب من مفردتين بسيطتين وعاديتين، ينشئ الشاعر عنوان القصيدة؛ هذان العنصران «أحمد وتل الزعتر» هل هما بهذه البساطة والعادية المتعمدة التى أرادهما الشعر؟!

سنقسم القصيدة إلى أزمان لتسهيل القراءة:

زمن التشرد والضياع،

زمن التساؤل ووعى الذات،

زمن الحصار والمقاومة،

ثم الشهادة.

من زمن التشرد ندخل إلى القصيدة المهداة لـ «أحمد» الضائع فى هيمانه بين فراشتين تتنقلان، وهو العاشق يلاحقهما مذهولا ضائعاً، مأخوذاً بمأساة التشرد، ضاماً يديه بقسوة وحنان الصخور التى تنبت فى حضن شقوقها، زعتراً برياً، مملوءاً بتذكر التشرد فى جهات الدنيا كالغيوم التى تسوقها الريح فى جهات السماء؛ التشرد التائه فى عالم قاسٍ؛ والمشردون فى قلق الرحيل يلتحفون الجبال الحانية حنواً مفتقداً عند البشر:

ليدين من حجرٍ وزعتر

هذا النشيد.. لأحمد المنسىّ بين فراشتين

مضت الغيوم وشرّدتنى

ورمت معاطفها الجبال وخبأتنى: ...

يفتتح مدخل القصيدة «زمن التشرد» على مشهد رحيل رهيب؛ غيوم تمضى، وهى فى ذهابها تجتاز الأفق المنظور إلى ماورائه، مثلها مثل المشردين الذين يرتحلون فى الجهات. فى هذا المشهد مامن متعاطف مع هؤلاء الراحلين سوى جبال ترمى معاطفها لتخبئهم. لماذا تخبئهم وممن؟! أليس من مطاردة لا تصد كالغيوم تبعثرها الريح؟ هى معاطف من ثلج ومرّ، ولكنها تفى لأن تخبئ ضيّعاً مشردين. فى زمن التشرد

هذا؛ نجد تواتر صيغة التثنية «يدين، بين فراشتين، بين رصاصتين، بين نافذتين..» وهى صيغة تنسجم مع الضياع، وتوحى بالتردد والتوزع بين طرفى ثنائية محيرة كالقول «هو بين نارين». ثنائية متناقضة أبدية التلازم كل حد فيها يشترط وجود الحد الآخر، هذا هو ديدن البشر من الأزل إلى الأبد. الظلمة والنور. الله والشيطان. الخير والشر.. يوضح هذا الفهم لصيغة التثنية كلمة «بين» التى تفيد المعنى المراد وهو التجمد فى منتصف المسافة بين ذراعى الثنائية المتناقضة. صيغة التثنية هذه ستزول فى أزمان لاحقة «زمن وعى الذات، زمن المقاومة» ليحل محلها صيغة المفرد أو صيغة الجمع، وفى كليهما وعى ذات واكتشاف يقين كامن. ولتسمية الشاعر قصيدته بـ «النشيد» تأصيل متصل منذ ملحمة جلجامش المصاغة شعراً، إلى أناشيد الأديان السماوية، إلى ديوان العرب، وإلى **محمود درويش**.

بعد الإهداء نسمع على امتداد القصيدة صوتين؛ صوت الشعر وصوت أحمد بطل القصيدة/ الملحمة، هذان الصوتان ينفصلان تارة انفصال الصوت عن صداه، ويتوحدان تارة أخرى فى صوت واحد. نصادف أحياناً انقطاع الرابط بين الصوتين فى أزمان متعددة حسب حركة أفكار الشاعر وتطور الملحمة المنتهية باستشهاد «أحمد» ثم لا يلبث الصوتان أن يندغما من جديد. ومثل ذلك نجد فى المستوى النفسى للشاعر، فهو يمضى فى التوحد والفناء فى بطله المناجى من أول القصيدة حتى آخرها، بل ويضم الشاعر إلى توحدهما/ الواحد فى مقاطع تالية الطبيعة، والناس. والنبات، والجبال.... والله.. سنرى فى المقطع الطويل التالى «سرداً» شعرياً يماثل السرد فى الرواية والقصة، والهدف منه قص شعرى لما حدث منذ الضياع الكبير فى التشرد الكبير حتى الوصول إلى البحث عن الهوية ووعى الذات بصياغة حلم قابل للحياة:

... نازلا من نحلة الجرح
القديم إلى تفاصيل البلاد
وكانت السنة انفصال البحر عن
مدن
الرماد وكنت وحدى
ثم وحدى...
آه يا وحدى؟ وأحمد
كان اغتراب البحر بين
رصاصتين
مخيماً ينمو، وينجب زعتراً
ومقاتلين وساعداً يشتد فى
النسيان
ذاكرة تجىء من القطارات التى
تمضى
وأرصفة بلا مستقبلين وياسمين
كان اكتشاف الذات فى العربات
أو فى المشهد البحرى
فى ليل الزنازين الشقيقة
فى العلاقات السريعة
والسؤال عن الحقيقة
فى كل شىء كان أحمد يلتقى
بنقيضه
عشرين عاماً كان يسأل
عشرين عاماً كان يرحل
عشرين عامًا لم تلده أمه إلا
دقائق فى
إناء الموز
وانسحبت.
يريد هوية فيصاب بالبركان،
سافرت الغيوم وشردتنى
ورمت معاطفها الجبال
وخبأتنى.

نلحظ ابتداء المقطع بكلمة «نازلا»، والنزول يعلى حركة مقترنة بانتكاس وقيم سلبية، فالشمس تنزل إلى المغيب، وانطفاء النور:

... نازلا من نحلة الجرح
القديم إلى تفاصيل البلاد

وكانت السنة انفصال البحر عن مدن

الرماد وكنت وحدى

ثم وحدى..

آه ياوحدى؟ وأحمد

النزول فى هذا المقطع يبدأ من هدية الأذى؛ الهــدية/ المنحــة التى لم يرد مهدوها جزاءً عليها وهى الجرح.. الجرح كان مبتدأ رحلة النزول باتجاه تفاصيل البلاد، فترتبط كلمة تفاصيل بالنزول لتوحى ببعثرة وانهيار توضح هذه الفكرة المقارنة مع مقطع تال، حيث يبدأ هذا المقطع التالى بكلمة «صاعداً»: «صاعداً نحو التئام الحلم». كلمة التئام هنا تضاد وكلمة «تفاصيل» والصورة كلها تناقض الصورة المترافقة مع «النزول». وتتوالى قصة النزول ـ كأنما إلى العالم السفلى ـ هى مثل كل القصص فيها الزمان والمكان؛ الزمـــان: فى تلك السنة التى انفصل فيها البحر الزاخر عن مدن الرماد. المكان: هو تلك المدن الخربة التى أبى البحر الأزرق إلا انفصالا عنها لأنها مدن بلا لون، بلا جوهر، ولأنها رماد بلا جمر.

فى هذا الزمن كان الشاعر/ أحمد غريباً غربة البحر عن شواطئ ضائعة:

آه يا وحدى، وأحمد

كـــان اغـتـــراب البحـــر بين رصاصتين مخيماً ينمو، وينجب زعتراً ومقاتلين وساعداً يشتد فى النسيان

ذاكرة تجىء من القطارات التى تمضى وأرصفة بلا مستقبلين وياسمين.

وفى هذه الغربة يتوحد الشاعر «أحمد» بالمخيم، وباغتراب البحر، وبالذاكرة، وبالمقاتلين. ومن أحد عناصر التوحد «المخيم» يتبرعم المقاتلون مثلما يتبرعم الزعتر بين شقوق الصخر. مقاتلون تشتد سواعدهم فى النسيان. نسيان ممن؟! نسيان الآخرين الذين سيتفاجئون ويتفازعون ليحاصروا فيما بعد أحمد/ تل الزعتر، ونسيان المقاتلين الذين ينمون فى غفلة حتى من أنفسهم، لتأتى الذاكرة: ذاكرة توحى بها القطارات المسافرة لأن القطارات تأتى من البعيد، من الموغل فى البعد، من هناك حيث يختبئ مخزون الذاكرة، وبما أن قطار المشرد الضائع يمر بالمحطات ولا يرى ذاك المشرد من ينتظره، فغربته إذن غربة المتلفت المحاول فهم ماحوله، غربة المسافر الضائع الوحيد الباحث عن مستقبل على الرصيف يحمل غصن ياسمين، ولكن بلا فائدة..

بعد كل هذا الصدم والاغتراب، ألا يأتى وعى الذات؟ ألا يضاء المعتم فى نفس أحمد؟ بلى:

كان اكتشاف الذات فى العربات

أو فى المشهد البحرى

فى ليل الزنازين الشقيقة

فى العلاقات السريعة

والسؤال عن الحقيقة

كلمة اكتشاف توحى كما لو أن أحمد اكتشف ذاته فجأة، كما أن لو أن إشراقة عرفانية أضاءت له نفسه، ولكن لا. فاكتشاف الذات استغرق وقتاً طويلا: فى الترحال متنقلا بعربات السفر، فى الصفون متوحداً أمام «المشهد البحرى» للبحر الزاخر المعاند بإرسال أمواجه موجة إثر موجة لتصدم الشاطئ وتعطيه الرسالة الأبدية العنيدة لعالم يموج ويفور بالغنى والمجهول والأزرق النقى، فى التوحد مع شتات الأفكار والذكريات فى زنزانة شقيقة، فى العلاقات السريعة لأن المرتحل دوماً ليس له من العلاقات إلا علاقات عابرة لا تترك صدى ولا ذكرى، وأخيراً فى السؤال الممض عن الحقيقة.

فى كل شىء كان أحمد يلتقى بنقيضه

عشرين عاماً كان يسأل

عشرين عاماً كان يرحل

عشرين عامًا لم تلده أمه إلا دقائق فى إناء الموز

وانسحبت

يريد هوية فيصاب بالبركان

سافرت الغيوم وشردتنى

ورمت معاطفها الجبال

مثل بوذا ظل أحمد فى ترحاله يتبع الأسئلة بحثاً عن الحقيقة. سؤال يهبط به سؤال يصعده. سؤال يجر سؤالا؛ وسؤال يفضى إلى سؤال... رحيله فى الأسئلة بدأ منذ ولدته أمه، فما أن خرج منها حتى ألهتها عنه المأساة/ التشرد الكبير. هى إذن صدمة الولادة العسرة المتعجلة؛ فما كان فصام أحمد إلا الدقائق التى

أحـــمــــد الـزعـــتـــــر

لفظته فيها من بطنها. الجنين في أمان ورعاية مادام في الرحم فمتى خرج؛ خرج إلى عالم آخر، واحتاج إلى أمان آخر ورعاية أخرى «لم تلده أمه إلا دقائق في إناء الموز، وانسحبت» وما اندفاع الطفل إلى حضن أمه في اللعب أو في البحث عن الحماية؛ إلا التعبير اللاواعي للرغبة في العودة إلى جوف الأمان/ الرحم/.

من هذا نفطن إلى المقابلة بين الأم والبلد «الأم/ البلد» البلد الضائع الذي ولد الناس وأحمد في التشرد الكبير وفي الرحيل عن الحضن الآمن/ البلد. في التاريخ الديني قرأنا عن أم موسى التي أبعدت وليدها عنها كرها؛ إذ ألقت به في اليم «على صفحة النيل» في زورق صغير، لتلتقطه امرأة العزيز؛ فإذا قابلنا: أم موسى/ بالأرض؛ فهل تكون امرأة العزيز/ الأرض البديلة؟!

«لم تلده أمه إلا دقائق في إناء الموز، وانسحبت» ماهو إناء الموز؟! ولماذا؟ وفي أي شيء فكر الشاعر عندما خطر على باله «إناء الموز»؟! تجبرنا كلمة «موز» إلى التفكير بالموز كفاكهة طبيعية سهلة المضغ، وزلقة!! ولإ نضاج الموز طريقتان. الأولى: «طريقة/ على أمه» إذ يترك عنقود الموز معلقًا بأمه «دون قطف» ويغلف بكيس شفاف وتوضع مع العنقود ثلاث برتقالات كبيرة؛ محرضة للنضج!! الثانية: «طريقة/ الفصل عن أمه» تفصل عناقيد الموز عن أمها وترتب في آنية وتوضع في غرفة مغلقة مسخنة لتسريع النضج. فهل ينضج أحمد؟!

«يريد هوية فيصاب بالبركان»

رحلة مطولة؛ والمترحل يلتقي في كل مكان بما يصدمه ويجعله يفكر.. عشرون سنة ممضة ألا تكفي لأن يكون أحمد بركاناً متفجراً من الغضب؟

فجأة يقطع الشاعر تسلسل «القصة»؛ ويصمت!! مدخلا صوتاً جماعياً، كما لو كان صوتاً لمجموعة سحرية؛ ينبع غناؤها الحزين من الذاكرة؛ من مأساة التشرد الكبر:

سافرت الغيوم وشردتني

ورمت معاطفها الجبال وخبأتني

بعد كل هذا؛ ألن يقود هذا الترحال وهذا التسآل «أحمد» إلى اكتشاف ذاته ولقيا هويته؟!

بلى هو واجد هويته وسيصرخ:

أنا أحمد العربي ـ قال

أنا الرصاص البرتقال الذكريات

وجدت نفسي قرب نفسي

فابتعدت عن الندى والمشهد البحري

تل الزعتر الخيمة

وأنا البلاد وقد أتت

وتقمصتني

وأنا الذهاب المستمر إلى البلاد

وجدت نفسي ملء نفسي...

«أنا أحمد العربي، أنا الرصاص البرتقال الذكريات» صرخة من وجد نفسه بعد طول ضياع، صرخة من عذبه السؤال، صرخة من لاقى نقائض أفكاره وفي كل شيء. ومثلما عرف نفسه بأنه «عربي»، يعلن صارخاً وبالصيغة ذاتها «أنا الرصاص البرتقال الذكريات»، ثلاثة عناصر تذكر بفلسطين: «الرصاص = المقاومة، البرتقال = رمز من رموز أرض فلسطين، الذكريات= انزياح النسيان+ وعي النزوح والتشرد بعيداً عن الأرض». ولننبه أن الشاعر لايذكر اسم فلسطين في القصيدة أبداً، وهذا مالا يخفى مغزاه، فهو يريد هوية عربية نقية لأن محاصريه عرب أيضاً

سيظل الشاعر يتردد بين «أحمد» متوحد مع القيم والطبيعة والناس والرصاص والبرتقال والمخيم والخيمة... وبين أحمد «عادي وبسيط». فالبلاد هنا، في هذا المقطع، تأتي وتتقمصه فيمتلئ هو وجداً ويعلن نفسه «ذهاباً» متواصلا على درب البلاد، ولأن على الدرب عوائق كبرى والشاعر يعيها يعلن أنه «ذهاب مستمر» وكلمة «مستمر» تفيد أن جمعا موحداً في أحمد سيظل يطرق الدرب الذاهب إلى البلاد.

من خلال صورتين في مقطع واحد يتنامى وعي الذات عند «أحمد»، فهو يقول في الصورة الأولى «وجدت نفسي قرب نفسي» وفي الصورة الثانية يقول: وجدت نفسي ملء نفسي»؛ الفرق بين كلمة قرب وكلمة ملء واضح بين، قبل أن تتقمصه البلاد وجد نفسه قرب نفسه، وأما وقد تقمصته البلاد وأعلن نفسه درباً للذهاب إلى البلاد فإنه وجد نفسه ملء نفسه، تم وعي الذات واكتمل إذن، وامتلأ أحمد ثقة واكتشافاً.

بعد أن عرف «أحمد» نفسه، وعرف لون جلده، لابد له من أخذ ما سلب منه،

فراح يلتقى بضلوعه ويديه، ليرسم حلمه، وليرسم مشروعه، وكانت خطوته هذه النجمة الهادية، النجمة التى يعرف منها التيه الضائعون سمت الخلاص. فهل يترك لأن يكون النجمة التى تهدى:

راح أحمد يلتقى بضلوعه ويديه

كان الخطوة - النجمة

ومن المحيط إلى الخليج، من الخليج إلى المحيط كانوا يعدون الرماح

وأحمد العربى يصعد كى يرى حيفا

ويقفز

أحمد الآن الرهينة

تركت شوارعها المدينة

وأتت إليه

لتقتله

لتخيل فاقد وعى إثر صدمة؛ ليصحو - والصحو هنا اكتشاف الذات فما الذى يفعله أول ما يفعل؟ سيتلمس أعضاءه واحداً واحداً ليرى إن كان تأذى، سيتحرى أضلاعه وأطرافه. فهل يترك لأحمد صحوه وتوجهه فى الزمان والمكان وفوق هذا أن يكون هادياً للناس؟!! أبداً فعلى هذه الأرض المانحة للهدية المكتشفة هناك أناس... وعرب أيضا!!! راحوا ينبلون الرماح ويقذفون «أحمد» بها ليمنعوه من الصعود فى السماء كى يرى حيفا، وأحمد يصر على معراجه لينظر حيفا من علٍ وهو الممنوع من رؤيتها مباشرة. هذا يحدث فى الواقع وفى الحلم، فما النتيجة:

أحمد الآن الرهينة

تركت شوارعها المدينة

وأتت إليه

لتقتله

ومن الخليج إلى المحيط. من المحيط إلى الخليج

كانوا يعدون الجنازة

وانتخاب المقصلة

يالها من نتيجة!!! ولماذا؟: لأن أحمد عرف نفسه وامتلك هويته واعتلى الأفلاك مشيرا للضائعين الباحثين عن ذواتهم إلى الدرب المنجى. فهم حانقون من خطوته الرائدة. وهم أقوياء أيضًا. ولكى يظهر الشاعر مدى الحقد والغضب الذى استولى على هؤلاء رسم صورة مريعة للمدينة التى تترك شوارعها يحركها الحنق والحقد لتقتل «أحمد». تصور مدينة تقفز إلا من إسفلتها بينما أبنيتها تزحف لتحاصر أحمد وتقتله. ومن المحيط إلى الخليج جندوا الناس كنجارين وحاملى مسامير ومطارق لصنع النعش والمشى فى الجنازة، ألا يذكر مشهد كهذا بمشهد صلب المسيح؟!. وفى بلاد تستفتى بنسب تامة، ولا تجرؤ على تسمية الصناديق التى يدس فيها مذلون مهانون أوراق ذلهم، لاتجرؤ على تسميتها صناديق «انتخاب» فى بلاد كهذه تجرى بحمية وحماس عملية «انتخاب»، والمرشحون «مقاصل كثيرة»!!! والهدف انتخاب المقصلة الأحد شفرة، المصنوعة من خشب عتيق، والمزيتة أفضل تزييت لقتل «أحمد» ... أحمد الخطوة النجمة.

ألا تتقلص الهوية، ألا تنكمش؟ ألا ينزوى أحمد وهو يرى انتخاب المقصلة التى بها سيذبح؟ ألا يهتز إيمانه بذاته وهو يشهد جنازته تعد بعناية؟ أبدا. ويأتى الصراخ الفاجع الحامل للذات المكتشفة مثل صفعة التاريخ لمحاصريه، زاخرة بالتحدى وحب الناس:

أنا أحمد العربى - فليأت الحصار

جسدى هو الأسوار - فليأت الحصار

وأنا حدود النار - فليأت الحصار

وأنا أحاصركم

أحاصركم

وصدرى باب كل الناس - فليأت الحصار

عاينْ كم هى مرارة «أحمد» وهو يصرخ «أنا أحمد العربى - فليأت الحصار» فالمحاصرون عرب أيضًا. لكن بماذا يتحدى هذا الرائد المحاصر؟ ألا تتصورون الحصار كمشهد لجيش محيط يحاصر جيشًا محبوسًا؟. هذا ما اعتاد الذهن تصوره لدى لفظ كلمة «حصار».

أما فى حالة أحمد/ تل الزعتر فالمحاصرون جيوش بل مدن وأبنية زيادة على الجيوش، فى مقابل هذا التكتل المحاصر ما من أسوار تصد وتحمى أحمد/ تل الزعتر؛ فليكن جسدى هو

أحـــــمـــــد الـــزعـــــتــــــر

الأسوار، يصرخ أحمد. ويصرخ مستنداً إلى عذاب الضمائر، وإلى إعداد النفس لجعلها أضحية، وإلى جعل الجسد المضحى بلاداً واسعة لها باب مفتوح للناس هو صدر أحمد «وصدرى باب كل الناس فليأت الحصار». أنا من يحاصركم لأننى مفتوح للناس أما أنتم فمنغلقون على خسة.

ويدخل أحمد الخندق ليقاوم.

ويفترق الصوتان قليلاً، ليبدأ الشاعر مرثية قصيرة، مسبقة، مبطنة، متنبئة، ومتناقضة مع دعوة المقاومة التى تليها مباشرة، إنها مرثية تليق ببطل/ إله، مرثية فيها الحسرة وفيها لوم الشاعر نفسه أن الشعر اللائق بأحمد / الزعتر لا يأتيه:

لم تأت أغنيتى لترسم أحمد الكحلى فى الخندق

الذكريات وراء ظهرى - وهو يوم الشمس والزنبق

ياللشعر الذى لا يأتى ليغنى «أحمد» الواقع فى الشدة،(٢) والنقى الواضح كيوم شمس فلكى طويل؛ أحمد الجميل النابع كالزنابق من الأسئلة والترحال؛ والذى لهم منها الزنابق وتطلعها نحو الشمس، وله أيضا وياللأسف عمر الزنبق!!

يوحى الخندق، والصمت، وانتظار الآتى، للشاعر بمناجاة وتحريض:

يا أيها الولد الموزع بين نافذتين

لا تتبادلان رسائلى

قاوم

إن التشابه للرمال... وأنت للأزرق

صورة أحمد الموزع بين نافذتين، وتمنى الشاعر عليه أن يكف هو ومن فى النافذة الأخرى عن تبادل رسائله ترسم لنا أحمد كعاشق، متردد، متحير بين نافذتين «ياأيها الولد الموزع بين نافذتين؛ لا تتبادلان رسائلى». ولا يخفى ما للنافذة من رمز، فهى تنفتح على الأفق وعلى الشمس؛ إطارها المفتوح وما يحتويه من فضاء صورة للحرية والانطلاق. هذا العاشق عليه أن يكف عن تبادل الرسائل، وعليه أن ينزل إلى الخندق ويقاوم.

وعلى الضد من الناس/. الرمل يخاطب الشاعر أحمد بأنه للأزرق «إن التشابه للرمال... وأنت للأزرق»؛ ليس فى الدنيا من شىء أكثر تعداداً من الرمال، لكنها بلا تميز، وبلا قيمة تذكر، وحبيباتها تشابه الواحدة منها الأخرى، فهل بعد ذلك من تفاهة أكثر؟ أما أحمد فللأزرق؛ فالسماء رمز الصعود والعلا والآلهة؛ زرقاء، والبحر الزاخر الغنى الغامض العنيد بقوة أمواجه أزرق، والماء الصافى العميق أزرق. ألا يليق هذا اللون بأحمد إذن؟ ألا تليق الرمال وكثرتها الكاثرة بأولئك؟!!

والآن.... الزمن، زمن وعى الذات والتهيؤ للمقاومة، وأحمد فى الخندق؛ لكن وهو المتوحد بالمخيم وبالرصاص والبرتقال والذكريات،وهو الذى تقمصته البلاد، وصار صدره باباً لكل الناس/ بات جسده أرضاً تمتد من الماء المحيط إلى الخليج؛ هذه الصورة «صورة الجسد/ الأرض» أوحت للشاعر أن يجعل من بردى والنيل ضلعين فى هذا الجسد الكبير:

وأعد أضلاعى فيهرب من يدى بردى

وتتركنى ضفاف النيل مبتعدا

وأبحث عن حدود أصابعى

فأرى العواصم كلها زبدا

هذا المكتشف لذاته الصاحى من صدمته، والذى يتهيأ للمقاومة؛ يزرر أكمامه، ويشد حزامه، ويتلمس صدره فيهرب من بين أصابعه ضلع ويتبعه آخر، فينبهت، ويتحرى بأصابعه المرتعشة الجرح الغائر فى الصدر، ومن ذهوله، ومن حركة أصابعه اللائبة المندهشة ماعاد يعرف إلى أين تذهب حدود الجرح، عندئذ يأتيه اليقين كما لوكان كشفاً صوفياً فيرى العواصم كلها زبداً، وللنيل وبردى الضلعين المائيين الهاربين فى هذا الجسد فضل الإيحاء برؤية العواصم زبداً، إذ لكل ماء متحرك زبد يطفو على الجوانب تفقؤه ريح هينة.

بعد أن حصل اليقين بأن «العواصم كلها زبدا» لبد المقاتل فى خندقه يصرف فى الوقت الماء، و «يفرك الساعات» مثل عابد يمرر من بين أصابعه حبات سبحته:

وأحمد يفرك الساعات فى الخندق

لم تأت أغنيتى لترسم أحمد المحروق بالأزرق

هو أحمد الكونى فى هذا الصفيح الضيق

المتمزق الحالم

مـــحـــمـــود درويـــــش

مثلما يندم الشيعة على وقت لم يندبوا فيه الحسين، يحزن الشاعر على قصور شعره فى التغنى بأحمد «لم تأت أغنيتى لترسم أحمد المحروق بالأزرق» أحمد العالى المتعالى الكونى فى حلمه وبعده عن التافهين المتصاغرين؛ أحمد هو/ هو.. يحل فى علبة صفيح!!! بيت من «تنك»؛ لكن حتى هذا الصفيح ولأن أحمد حل فيه فإنه يتحول إلى روح حالمة... صفيح بأحمد يصبح حالماً، وبرتقالا ورصاصاً وأسواراً ومخيماً وبلاداً تتوحد فيه وتحل روحه فيها، فهل من المستغرب أن تصير البنفسجة رصاصة أو الرصاص برتقالا؟:

وهو الرصاص البرتقالى.. البنفسجة الرصاصية

إنه كل هذا:

وهو اندلاع ظهيرة حاسم

فى يوم حرية

أمنْ وضوح وجلاء أشد من ظهيرة ساطعة بالنور؟. وبسبب حماس الشاعر والتهاب مشاعره يستخدم كلمة «اندلاع» وهو اندلاع ظهيرة حاسم فى يوم حرية، فنحس نحن بالصورة كما لو أن هجمة نور تضىء الأرض فجأة لتغمر الأشياء بالنور والحرية. قال **ذو النون المصرى**: [اطلاع الحق على الأسرار، كاطلاع الشمس على الأرض بإشراق الأنوار، فعليكم بتصفية القلوب، فإنها مواضع نظره].

اثنان يناديهما الشاعر نداء حاداً؛ أحمد والبلد؛ أحمد «المكرس للندى» المنذور للعطاء والكرم، وأى كرم؟!!! أن تكون يداك نديتين مانحتين متاع الدنيا وبنفس جوّاده فأنت كريم، أما أن تندى يداك بصبيب دمك، أن تجود بدمك عن سماحة وتصميم فأنت أكثرمن كريم أنت المسيح الفادى المخلص:

يا أيها الولد المكرس للندى

قاوم

يا أيتها البلد ـ المسدس فى دمى

قاوم.

الآن أكمل فيك أغنيتى

وأذهب فى حصادك

والآن أكمل فيك أسئلتى

وأولد من غبارك

فاذهب إلى قلبى تجد شعبى

شعوباً فى انفجارك

لكلمة «الولد» التى ينادى بها الشاعر أحمد أصل فى الموروث العربى، وإلى الآن يحمس القاطفون على ضفاف الفرات الرجل الجسور المقاتل بقولهم «ولد» مهما كان عمره حتى لو كان شيخاً أدرد، يكفى أن يكون مقداماً جسوراً ليحوز على لقب «ولد».

المنادى الثانى هو البلد المعشوق، والذى تمتصه عروق أحمد/ الشاعر مثلما تمتص أرض عطشى الماء «يا أيتها البلد ـ المسدس فى دمى»، وكالانفجار الوشيك الكامن فى المسدس، دمه وشيك الانفجار لهذين المناديين، وهما واحد فى توحدهما/ تعليق الشاعر أنه أكمل أغنيته «الآن أكمل فيك أغنيتى، والآن أكمل فيك أسئلتى، فما السر؟! كان الشاعر ملحاحاً فى إظهار عجز شعره عن التغنى بأحمد، كان يقول «لم تأت أغنيتى لترسم أحمد...»، فما الذى استجد حتى تكتمل الأغنية وتكتمل الأسئلة؟! النبى «محمد» عندما أتم تشريعه ورسخ تعاليمه قال: «اليوم أكملت لكم دينكم...»، والشاعر/ أحمد اكتمل غناؤه وأسئلته بوعى الذات وبالاستعداد للحصار والمقاومة. أما وقد اكتملت الأغنية فما تبقى سوى امتلاك روح سحرية تجعل الشعوب تنفجر لانفجار غضب أحمد، روح سحرية تنفخ الحياة فى اليباس، بياس الشعوب، كالسامرى عندما رأى فرس جبريل تهدى الهاربين عندما شق موسى البحر بعصاه فقبض السامرى من الغبار المتناثر من حوافر الفرس، ونفخ فى منخر العجل بعد الخروج من التيه، فخار العجل وحلت فيه الروح، هى إذن روح سحرية ستولد من غبار معركة أحمد. فهل تولد؟ وهل يمتلكها الشاعر/ أحمد لتبث غضب الانفجار فى الناس «وأولد من غبارك، فاذهب إلى قلبى تجد شعبى، شعوباً فى انفجارك»؟!!!

يمكننا رسم خط بيانى للقصيدة، هذا الخط يأخذ شكله من ثلاث كلمات هى على رأس ثلاثة مقاطع؛ ثلاث مراحل؛ ثلاث بنى. والكلمات هى «نازلا، «سائرا»، «صاعدا»، ورءوس المقاطع هى على التوالى:

ـ نازلا من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل البلاد....

....

أحمد الزعتر

ـ سائرًا بين التفاصيل اتكأت
على مياه
فانكسرت...

....

ـ صاعدًا نحو التئام الحلم
تتخذ التفاصيل الرديئة شكل
كمثرى
سائرًا بين التفاصيل اتكأت
على مياه
فانكسرت
أكلما نهدت سفرجلة نسيت
حدود قلبى
والتجأت إلى حصار كى أحدد
قامتى
يا أحمد العربى؟
لم يكذب علىّ الحب. لكن كلما
جاء المساء
امتصنى جرس بعيد
والتجأت إلى نزيفى كى أحدد

الشاعر/ أحمد مثل جلجامش إله/ إنسان؛ كونى الحلم والاهتمام، يسير متنقلا بين تفاصيل حياة الناس فى بلاد كهذه، فيحس كأن فكرته المشغولة بالكليات قد خدعته، مطمئنا يتكىء على مياه ظناً منه أنها تصلح متكأ، فينكسر. «سائرا بين التفاصيل اتكأت على مياه، فانكسرت»، ومن انكساره يتحرك النصف البشرى فيه ويطغى، وتستولى عليه حال حنين إلى الغامض فيه، ربما إلى نصفه الإلهى أو عشقه يرقب سفرجلة تنهد فينسى حدود قلبه، يحل الماء فينجذب إلى صوت جرس بعيد.. بعيد.. ويأتى الحصار ليعيده إلى قامة إنسان بلد نصفه الإلهى «والتجأت إلى حصار كى أحدد قامتى». من ينتبه إلى حدود قامته سوى المحصور فى خندق ضيق أو من يعيش فى صفيح للنوم؟! ألا يحرض الحرمان من الأفق والامتداد الواسع إلى إحساس بالاختناق وتلمس للقامة المضغوطة فى الضيق؟ ومن يلجأ إلى دمه النازف كى يعرف من دمه من هو سوى مغدور مأخوذ من حيث لايحتسب؟ «والتجأت إلى نزيفى كى أحدد صورتى». ألا يحرض الجرح النازف للمغدور السؤال لماذا؟ وكيف؟ ومن؟

الشاعر يهجس بالحدود، حينما تلمس جسده/ الوطن ضاعت حدود أصابعه بين ضلع يفر وضلع ينفر «وأعد أضلاعى فيهرب من يدى بردى...» وحينما تنهد سفرجلة ويخفق قلبه حبًا ينسى حدود قلبه «أكلما نهدت سفرجلة نسيت حدود قلبى»، وحينما يحاصر تشغله حدود قامته، وحينما يمتصه جرس عشق غامض يلجئه الجرح والنزيف إلى التساؤل عن حدود تصوره لنفسه.

نحن الآن على أرض البشر، أرض واقعية، وشاعر سياسى يصنع بالكلمة أجنحة للحلم وللشعر، وها نحن أمام بيان سياسى، والبيان السياسى فج وضد للشعر؛ فإذا أراد شاعر أن يكتب السياسة شعراً كم من أجنحة يلزمه؟ كنا نتجول بين الأفلاك سارحين مع الشعر، فتأتى السياسة لنهبط سريعًا، وتقفز قلوبنا إلى أفواهنا ونحن نقرأ السياسة تغنى، لكنها تبقى سياسة!!!

يا أحمد العربى
لم أغسل دمى من خبز أعدائى
ولكن كلما مرت خطاى على
طريق
فرت الطرق البعيدة والقريبة
كلما آخيت عاصمة رمتنى
بالحقيبة
فالتجأت إلى رصيف الحلم
والأشعار
كم أمشى إلى حلمى فتسبقنى
الخناجر
آه من حلمى ومن روما

بيان يبدأ بواقعية بعيدة عن أفق الغناء؛ بيان يبدأ بإحساس الشاعر أن دمه ملوث ببقايا من خبز أعدائه.. شعور بالإثم وعذاب الضمير مصحوب برغبة عارمة لغسل هذا الدم. وهل لشاعر أن يبدأ مشروعًا سياسيًا من غير أن يكون طُهريًا فى رؤاه؟! «لم أغسل دمى من خبز أعدائى». هذا الجزم بأن دمه ملوث، وهذا الجزع من التلوث؛ يحمل فى طياته الرغبة فى التطهر... لكن ألا يحتاج صاحب المشروع إلى كل مافى السياسة من مخالفات ورسم خطط ورؤية هدف؟ بلى. فما الذى رسمه الشاعر/ أحمد؟!.. رسم عواصم متآخية، وعربًا يلتمون فى بلد واحد، رسم دوريًا معشوشبة أمينة على درّابها، رسم مؤسسات ودولة قوية مؤتمنة، متمثلا فى كل ذلك بـ «روما»؛ روما العزة والفعل التارخى. فما الذى حصل: «ولكن كلما مرت خطاى على طريق، فرت الطريق القريبة والبعيدة»،

محمـــود درويـــش

كلما آخيت عاصمة رمتني بالحقيبة.... كم أمشي إلى حلمي فتسبقني الخناجر، آه من حلمي ومن روما!»

يقول الشاعر/ أحمد: رسمت خططاً وتفكرت في تنفيذها ورحت أسلك الدروب ظاناً أنها تؤدي إلى روما، ولكن ما أن أسلك درباً حتى ينسحب الدرب من تحت قدمي كأنه سدو يلفه أصحابه على عجل، أقول فلأجرب درباً آخر فيهرب هو الآخر.. وآخر.. أؤاخي عاصمة وفي رغبة الإخلاص للاخوة التي تجمعنا؛ تستقبلني العاصمة عندما يكون لها في مأرب؛ ينزلني أهلها في فنادقهم، فأحس بالحسرة لظني أنني أخ وأنهم سينزلونني في منازلهم، ثم يمر زمن وتنتفي الحاجة، فيغلقون غرفة الفندق في وجهي ويرمون حقيبتي خلفي... وعاصمة.. أخرى.. وأخرى.. فما الذي يتبقى غير الحلم؟ أروح في الحلم متسلقاً جبال الشعر بديلا عن الدروب الهاربة، مجهداً نفسي في لملمة أحلامي المتكسرة، وما أن يلتم الحلم وأنا أصعد مع الشعر حتى أفاجأ بوجوه مصفرة محشوة بالحقد واللؤم، وبأيد راعشة راجفة من الحقد والتآمر تلتمع خناجرها لتقتل حلمي مرة أخرى «فالتجأت إلى رصيف الحلم والأشعار، كم أمشي إلى حلمي فتسبقني الخناجر، آه من حلمي ومن روما!»

مرارة شديدة يبعثها فشل المشروع «.. كلما مرت خطاي على طريق فإن الطرق القريبة والبعيدة»؛ في «الطرق القريبة» إشارة للطرق الذاهبة إلى ذوي القربى، وفي «الطرق البعيدة» إشارة للطرق الذاهبة إلى عواصم معروفة في تلك الحقبة. وبالمرارة ذاتها يفهم الشاعر/ أحمد أن الكل يريده في ثوب محدد مرسوم في أذهانهم:

جميل أنت في المنفى

قتيل أنت في روما

مادمت شريداً، ضعيفاً، منفياً؛ فأنت جميل؛ على حس بؤسك يلعبون، وستظل جميلا ماداموا يتكلمون باسمك أما أن تحلم بالقوة وتحلم بروما وتريد امتلاك ما امتلكته روما فذاك مدعاة لقتلك:

جميل أنت في المنفى

قتيل أنت في روما

وحيفا من هنا بدأت

وأحمد سلم الكرمل

وبسملة الندى والزعتر البلدي والمنزل.

كلمة «بدأت» في «وحيفا من هنا بدأت».

وكلمة «بسملة» في «وأحمد سلم الكرمل، وبسملة الندى والزعتر البلدي والمنزل»؛ البسملة فاتحة كل شيء عند المؤمنين. هاتان الكلمتان تشيان أن الشاعر يعتبر حلماً مثل حلم القوة خطوة أولى؛ بداية؛ فبعد اكتمال الحلم/ القوة يمكن لطارق درب حيفا أن يشرع في رحلته وأن يرتقي سلم الكرمل، وأن يعلن نفسه رائداً في رحلة العطاء من أجل حيفا، ومن أجل المنزل المتروك هناك رمزاً للوطن المضيّع لفهم حركة الصورة الشعرية في ذهن الشاعر، نحاول تخمين ما دار في ذهن الشاعر عندما كتب «وأحمد سلم الكرمل»؛ الكرمل جبل يتألف من هضاب متكسرة بعضها خافس والبعض الآخر ناهض، مما يوحي بـ «السلم» وبالصعود، ونحن رأينا وسنرى مفهوم الشاعر في ارتباط الصعود من خلال هذه القصيدة بالقيم والأحلام الخيرة وبالاكتمال.

وكان من عادة الكنعانيين التعبد في الأماكن المرتفعة ومنها جبل الكرمل، كما كان الجبل الكرمل قداسته في العصر الروماني، فهو الذي أوى إليه المسيحيون الأولون من اضطهاد اليهود والرومان..

سنقرأ في المرثاة التالية صدى الحزن والفجيعة بأحمد الذي «ليس مثله أحد»:

لا تسرقوه من السنونو

لا تأخذوه من الندى

كتبت مراثيها العيون

وتركت قلبي للصدى

لا تسرقوه من الأبد

وتبعثروه على الصليب

فهو الخريطة والجسد

وهو اشتعال العندليب

لا تأخذوه من الحمام

لا ترسلوه إلى الوظيفة

لا ترسموا دمه وسام

فهو البنفسج في قذيفة

أي مناجاة وأي مناحة لذاهب إلى الأبدية أحر من هذه المناحة، ألا توحي هذه المناحة بأم مفجوعة تناجي الناس

وابنها القتيل المهيأ في النعش للدفن «كتبت مراثيها العيون، وتركت قلبي للصدى».. كأنها مناحة خبل الثكلى وهي تودع ابنها موصية الناس وصايا لا يمكن أن تصدر عن غيرها.. ولكن أي اتهام أثقل من اتهام الثكلى لحاملي الجسد القتيل الشاكة بمشيعيه؛ القائلة لهم:

لا تسرقوه من الأبد

وتبعثروه على الصليب

أو يصلب ميت؟!! نعم. أليس من الصلب المتاجرة بدمه؟ أليس من الصلب صنع وسام بدمه؟ أليس من الصلب أن يودعوا دمه في بنوك الذكرى؟! ويعدد الشاعر مثل ندابة: «لاتسرقوه من السنونو» - السنونو مهاجر مرتحل في طبعه إلف الناس كما يعبر الجاحظ؛ وهو الكريم المعطاء الجائد بدمه وهو نصف إله... بل إله، وهو خريطة الحلم والوطن، وهو العنادليب الصادح؛ وهو البنفسج في قذيفة، هو.. كل هذا الجمال... أنا من يدوح عليه؛ لا أنتم يامن تريدون تجارة بدمه وبظله المشبوح على الصليب؛ يامن تبيعون دمه أو سمة ووظائف.

كنا قد قرأنا المقطع الثاني من القصيدة والذي يبتدئ بكلمة «نازلا»:

... نازلا من نحلة الجرح القديم إلى تفاصيل البلاد

....

....

وها نحن نصل إلى مقطع ينشد الشاعر فيه مبتدئاً بكلمة «صاعداً»:

... صاعداً نحو التئام الحلم

تتخذ التفاصيل الرديئة شكل كمثرى

....

....

تقودنا كلمة «نازلا» ومقطعها الذي يليها إلى التضاد المدروس مع كلمة «صاعداً» ومقطعها الذي يليها؛ إذ لا يخفى مافي النزول من «قيمة» سلبية خاصة إذا ما ربطناها بكلمة «تفاصيل» وهي الكلمة التي يضيف إليها الشاعر في مقطع «صاعداً» كلمة «الرديئة»:

.. صاعداً نحو التئام الحلم

تتخذ التفاصيل الرديئة شكل كمثرى

وتنفصل البلاد عن المكاتب

والخيول عن الحقائب

إذن كلمة «صاعداً» وجملتها التي تليها «صاعداً» نحو التئام الحلم، ذات «قيمة» إيجابية في نفس الشاعر، لذا من الطبيعي أن تجر معها قيماً إيجابية أخرى، وأن تنفصل عنها الأشياء والقيم المرذولة. ففي الصعود ونحو التئام الحلم تنفضح الأشياء والأشكال والتفاصيل الرديئة، وتتبين بشاعتها لتأخذ شكل كمثرى؛ ولماذا كمثرى؟! يقول البحث التقليدي إن الدائرة أكمل الأشكال الهندسية، وتبعاً لذلك فالكرة أجمل الأشكال الفراغية؛ والجمال الكامل ينقلب إلى ضده عندما يشوه. أليست الكمثرى تشويها للكرة وللدائرة؟ أليست تشويها للإنسانية والجمال؟ بلى. فهي بشعة إذن.

في هذا المقطع «صاعداً نحو التئام الحلم...» سيكون هم الشاعر هو تجميع عناصر الحلم لتلتئم وتكتمل؛ إذ تشير كلمة «التئام» إلى أن الحلم مشظى إلى شظايا متناثرة؛ وبالصعود؛ صعود أحمد كما لو كان صعود شمس أو معراج براق ستلتم الشظايا وتلتئم. وعناصر الحلم على الأرض مقرونة بتفاصيل رديئة - كما سماها الشاعر - فلابد من انفصالها إذن ليمكن الالتئام هناك في الصعود. فتنفصل البلاد وهي في صف الجمال عن المكاتب وهي في وصف القبح؛ وهل بنا حاجة لأن نبرهن أن في انفصال البلاد عن المكاتب جمال؟ وتنفصل الخيول عن الحقائب؛ الخيول للجولة والصولة الفاتكة؛ فإذا مادجنت وارتبطت بالحقائب ذهبت عنها قيمة الجمال، إنه الحنين للماضي إذن؛ الماضي الذي كانت فيه الخيول للفرسان والصولة على الأعداء، أما في زمان الختل هذا فهي فهي مسرجة لصغار النفوس وللتسلية.

وتستمر مكونات وصور الحلم المفككة في التشكل والتكون، ويرتقي الشاعر بالحلم إلى بدء خلق وتكوين جديد لعناصر الطبيعة والبشر، في هذا الخلق والتكوين الجديد يمنح أحمد للأشياء أرواحا، فتحس وتشعر وتشتعل وتخجل:

للحصى عرق. أقبل صمت هذا الملح

أعطى خطبة الليمون لليمون

أوقد شمعتي من جرحي المفتوح للأزهار

والسمك المجفف

للحصى عرق ومرآة وللحطاب قلب يمامة

حلم من نتف، تجميع النتف سيوصلنا إلى رغبة الشاعر المدفونة فى الحلم. أليس من مكونات الحلم - حسب **فرويد** وحسب **ابن سيرين** - «الرغبة»؟! الشاعر يؤنسن الحصى فيجعل له روحًا وعرقًا. أيتعرق الحصى؟ هذا ما فعله الشاعر بإسقاط رغبته فى أن تحل روح أحمد وتتوحد فى الجمادات فيتعرق الحصى. يقول الشاعر: «للحصى عرق، ويقول: «أقبل صمت هذا الملح»؛ يفضح اسم الإشارة «هذا» شيئًا محددًا ومعرفًا باسم الإشارة. فما هو؟. ألم يعط الشاعر/ أحمد للحصى روحًا وجعله يتعرق؟ والعرق ملح! ولنتذكر أن الصامت الأول له فى هذه القصيدة/ الملحمة على الرغم من أنه المعنى بها هو أحمد،فمن صمت أحمد ومن ملح العرق الناز من الحصى نحت الشاعر الصورة «أقبل صمت هذا الملح». ونمضى مع الروح التى تتوحد بالطبيعة روح أحمد:

أعطى خطبة الليمون لليمون

كلمة خطبة فى القاموس «لون كدر مشرب حمرة فى صفرة». - ولنتذكر ولع **محمود درويش** بالألوان - هو إذن من يعطى لليمون لونه. وأى لون؟ لون مشرب بحمرة على صفرة. ألا تذكرنا الحمرة على الصفرة بتورد الوجه فى اندفاعة العاطفة. هو إذن - الشاعر/ أحمد - مانح الليمون لونه وجاعله يحس ويشعر ويحمر وقد داخلته العاطفة العاصفة.

هذا الحلم الذى يحمل رغبة الشاعر فى أن تكون عناصره قابلة للخروج إلى حيز الوجود، والذى يتمنى الشاعر أن يتحقق فى الواقع؛ هو حلم الشاعر/ أحمد بالخير وبالجمال والكرامة والوطن.. وكل القيم الجميلة المرتبطة بمشروع الشاعر ورؤاه للأرض المضيعة والانسان المكبل والشاعر يظهر رغبته الجامحة فى إظهار حلمه تحت شمس ظهيرة ساطعة، وآلية الإظهار لهذا الحلم هى الصعود؛ صعود الشاعر أحمد ، كما لو كان صعوداً لشمسٍ فاضحةٍ للأشكال الرديئة، صعوداً مُلَمْلِمًا لعناصر الحلم.

هذا البراقُ الشعرى، فى صعوده مرّ بتفاصيل صغيرة تافهة وسبها سبابًا مقذعًا مشبهًا إياها بالكمثرى. ورأى الخيول تعود إلى طبيعتها صاكة سباقات المراهنة والفرجة؛ رآها كما يجب أن يراها خيولا مهيأة للصولة الفاتكة، ورأى الحصى يلحق به فى هبة للخير والجمال؛ فيعشق مثله ويحب مثله ويتعرّق. وأعطى لليمون لون العاشقين لحظة تفجؤه سورة العاطفة. البراق يصعد... ويصعد.. وسنرى بعد حين أنه سيصل ببراقة إلى سمائه الأولى،ولا يتجاوزها إلى سماوات أخرى، مكرسا انتماءه لهذه السماء، الأولى»، لكن هذا حديث سابق لأوانه؛ فلنعدْ...

لعلّ أحمد وهو يصعد ببراقه نحو حلمه، شعر أن الحلم كى يتحقق ويتشكل لابد له من ثمن؛ وربما شك أحمد كما شك «الذى» صعد قبله بحقيقة الحلم، وهيأ له شكه أن الدرب ليس منارًا بما يكفى، وربما حسب حساب التكذيب والإنكار . ما الثمن إذن؟ وما المرادُ ليتنور درب الصعود؟ ما المطلوب لكى يصدق؟

فليفتح جرحه!!! أليس فى الألم والتضحية خلاص كما تقول المسيحية وأديان أخرى؟ لذا يفتح الشاعر جرحه الحى ليشعل منه شمعة منيرة .. وهو هنا يستعير صورة محورة من قصيدة للشاعر نفسه، بعيدة عن أحمد الزعتر فى الزمن، إذ يقول فى قصيدة «أزهار الدم» مخاطبًا كفر قاسم:

فدعينى أستعر صوتى من جرح توهج.

هناك فى القصيدة القديمة قبس صوتًا، لأنه كان مخنوقًا بلا صوت؛ كان مكمماً بقمع العدو فى أرض الـ ٤٨، بينما فى قصيدة الـ ٧٦ «أحمد الزعتر»، فمن الجرح المتوهج قبس نارًا لشمعته المنورة لدربه. ويزيد الشاعر على معانى الصورة القديمة معانى جديدة؛ إذ يقبس من جرحه المفتوح نورا ويسقى به أزهارًا لتزهر وتتفتح، ورغبة منه فى جعل جرحه أضحية وأسمة مقبولة يجعله مفتوحًا - فوق كل هذا - للسمك المجفف!!أوقد شمعتى من جرحى **المفتوح للازهار، والسمك المجفف**، ولنفهم ما علاقة سمك مجفف بجرح مفتوح؛ نرسم جرحًا منورًا أعطى لشمعة نورًا ، فأحياها. وأعطى الأزهار نسغًا، فأحياها. فهو إذن يعطى السمك المجفف رحيق حياة، فيحييه. بعد مثل هكذا أضحية ، ألا يتعرق الحصى ويحيا؟ ألا يصبح للحصى مرآة ينظر فيها إلى نفسه حييًا مقلبًا صورته عاشقًا لها؟! «للحصى عرق ومرآة» ألا يلين قلب قاسٍ ويرف رفة العشق والرقة؟ إنه فيض من نور يغمر الأشياء والكائنات فيدخلها مع

الشاعر/أحمد فى ملكوت التأله، فتحس الجمادات بالجمال. وقلب الحطاب الذى ألفت يده القاسية الخشنة قطع النبت والشجر والذى له قلب من صخر جلمد ألا يغار من حصى يثقفه فيض النور فيتعرق ويقتنى مرآة؟ أليس من الأجدر بالحطاب وهو إنسان على أى حال أن يصبح له قلب يمامة؟ «وللحطاب قلب يمامة!». واليمامة حمامة برية يسميها العراقيون «فختية»، ويشبهون مشيتها بمشية المرأة المتناسقة الأعضاء الفاتنة الجسد؛ ليحيلنا الشاعر بعد هذا المقطع مباشرة إلى ذكر المرأة فى حلمه الذى لايزال متواصلا. إذا ما أمعنّا النظر فى المقطع السابق، فإننا سنشعر بأن ظل المرأة قادم؛ فالشاعر صور لنا حصى يقتنى مرآة لينظر إلى نفسه؛ والمرآة أداة سحرية للنظر فى المجهول أو ببساطة للنظر فى وجه المعشوق، كما صور لنا شمعة موقدة؛ وأزهاراً تتفتح؛ وسمكاً مجففاً يحيا؛ وأخيرا قلب يمامة راعشًا يحيلنا إلى المرأة ومشيتها:

أنساك أحيانًا لينسانى رجالُ الأمن

يا امرأتى الجملية تقطعين القلب والبصل الطرى وتذهبين إلى البنفسج

فاذكرينى قبل أن أنسى يدى

نلاحظ أن الفعل«ذهب»، له فى منطق القصيدة مسار وجهته نحو معنى أو شىء جميل، وخلاق، وخيِّر فى عرف الشاعر، فإذا ما استبقنا وقلبنا صفحات تأتى بعد مقطعنا هذا، قرأنا صوراً وتعابير كثيرة توضح هذا المعنى:

«فاذهب بعيدا فى الغمام أو الزراعة»

«واذهب إلى دمى الموحد فى حصارك»

«فاذهب فى الزحام ، لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين»

«سنذهب فى الحصار حتى نهايات العواصم»

«فاذهب بعيدًا فى دمى! واذهب بعيدًا فى الطحين»

«واذهب عميقًا فى دمى، اذهب خواتم ، واذهب عميقًا فى دمى اذهب سلالم».

«سنذهب فى الحصار، حتى رصيف الخبز والأمواج».

إذن فالمرأة، وبفعل الذى تفعله، وهو الذهاب إلى البنفسج تسير فى درب جميل وخلاق **«يا امرأتى الجميلة تقطعين القلب والبصل الطرى وتذهبين إلى البنفسج»** . فماذا تفعل امرأته التى قطعت قلبه، إذ تصل إلى أرض البنفسج؟ - وسم البنفسج حسب القاموس يشفى المحرور، وينوم نوما لذيذا لطيفًا - ستتكىء المرأة هناك، مسندة رأسها بكفها، ناعسة، تحلم بمن يأتى ليأخذها أو يناجيها. ألا ينسجم هذا مع صفات المرأة، وهى العطالة المغلقة بالجمال والتزيّن، ونقص الفاعلية، والانتظار.

وللأرض شبه بالمرأة فهى عاطلة، ومنتظرة، غير فعالة، وتحرث؛ لكليهما الأرض، والمرأة طبيعة تعوض السلبى فى جسديهما وروحيهما، هى طبيعة الإنتاج، وتغذية المزروع والحنو عليه. والمرأة هنا هى المحبوبة جسداً وروحًا، وأبعد من هذا هى الاثنان. هى المزيج: المرأة/الأرض. والشاعر/أحمد يناجى العنصر المؤتلف المرأة/ الأرض معتذراً عن قصوره وهو الرجل «الفاعل» الذى تنتظره حبيبته؛ بقوله «أنساك أحيانًا لينسانى رجال الأمن»، لأنهم هم الحاجز المانع لاكتمال الحلم؛ الشاعر هنا دفن فى القول ضد القول؛ هو لا ينسى حبيبته؛ إذ هو إلا شعور بالمرارة والتقصير تجاه المرأة/ الأرض، على الرغم من سكناهما فيه وبه. أليس هو من جعل أو رأى الحصى يتعرق؟ أليس هو من رأى أو جعل قلب الحطاب يرتجف كقلب يمامة؟ أليس هو من قبل صمت الملح؟ فهل ينسى من له رؤى كهذه الرؤى؟ إنْ هو إلا دخول للسياسة على الشعر بظل ثقيل؛ ومن له الشعر مطواع؛ هو وحده قادر على رص جملة تقال فى الشارع عن رجال الأمن إلى جنب جمل شعرية، فتحملها هذه وتخفف من ثقلها الممقوت. إنه لا ينسى وإنما يجرى الضد على لسانه ليتذكر به . وخوف الشاعر/أحمد من أن ينسى يديه **«فاذكرينى قبل أن أنسى يدى»**، هو خوف من أن يعجز عن أخذ امرأته، وأن يعجز عن حرث الأرض. فاليدان رمز العمل والفاعلية؛ فاعلية الرجل الذكر، المقتحم، الحارث، الزارع.

شريط الحلم مازال يمر مكتنظًا بمكوناته وصوره المتلاحقة:

وصاعداً نحو التئام الحلم

تنكمش المقاعد تحت أشجارى
وظلك...

يختفى المتسلقون على جراحك
كالذباب الموسمى

ويختفى المتفرجون على
جراحك

فاذكرينى قبل أن أنسى يدى!
وللفراشات اجتهادى
والصخور رسائلى فى الأرض
لا طروادة بيتى
ولا مسّادة وقتى

ها هو الحلم يظهر، كأنه رغائب أقرب إلى الواقع من حلم منام. هو المشروع / الحلم . هو المخطط الذى يتمنى الشاعر أن يتحقق، ينفضح هذا الاستنتاج، ويظهره إلى مجال القبض عليه دخول السياسة على الخط.

بات واضحًا عندنا، توحد الشاعر بمتوحده أحمد، وصار معلومًا لدينا أن الصوت فى جُل القصيدة لواحد هو الشاعر أحمد ، حتى لو انقسم الصوت الواحد إلى صوت وصداه، وهذا مفهوم بسبب قدرة الشاعر وأمانيه فى التوحد بأحمد، فإذا ما انتقل ذهن الشاعر إلى المرأة والأرض، هل باستطاعته التوحد معهما؟ وهل يرغب - أى الشاعر- بالتوحد بهما؟! سنبرهن أنْ لا!!

رغم حب الشاعر للمرأة/الأرض، ورغم اجتهاده فى إخفاء الفارق الفاضح بين المستوى العالى فى الحب والمناجاة والرثاء. والتوحد بأحمد ، وبين المستوى الآخر فى خطابه ومحاولته الدخول والتأثير وإنقاذ المرأة/الأرض . بداهة نسأل: هل يستطيع رجل التوحد بالمرأة وبالتالى بأرض ، إلا فى الكلمات الشكلية لرجل الدين المسيحى وهو يبارك زوجين فى طقس الزواج؟! ولنضعْ فارقًا بين كلمة التوحد التى تعنى الاندماج فى كل واحد، وبين الاتحاد لشيئين مختلفين؛ فالإنسان عندما رفع رأسه إلى السماء محاولا فهم الطبيعة، والتفكر فى الكون؛ اهتدى إلى الأديان، وجعل لفظ الجلالة «الله» لفظًا مذكراً - من الذكورة - فالصوفية يفنون ويتوحدون بإله مذكر فى اللغة ... وانبعث الأنبياء ذكوراً.. وما طمحت امرأة إلى النبوة إلا وفلشت. إذن رغم الحب ورغم أن الشاعر خائف من ضياع يديه اللتين بهما - وهو الفارس وفق منطق القصيدة - سيعمل على خطف المرأة/الأرض من الغول المتمسك بهما.. رغم كل هذا ظلت المرأة/الأرض المحبوبة؛ متلقية، عاطلة؛ تنتظر الشاعر/أحمد ليحلم وليعلن من خلال حلمه فروسيته المتوقعة، ولا يفطن الشاعر إلى جعلها تصعد معه. لاحظ الشاعر/أحمد من يصعد مطلا من فوق على جراحها ؛ رحلة السمو هذه ليست للمرأة/الأرض؛ بل هى للذكر/الرجل : «الشاعر/ أحمد»..

الأشجار؛ حتى الأشجار وهى فى عائديتها تابعة للأرض استلبها الشاعر منها «وصاعداً نحو التئام الحلم . تنكمش المقاعد تحت أشجارى وظلك». أخذ الأشجار الورافة الظلال، المنتجة، المتفتحة، الساكنة ، المنتظرة من يقطف ثمرها ويعتنى بها... باختصار الأشجار المماثلة للمرأة/الأرض فى كل صفاتها ومعانيها يسلبها الشاعر ويجعلها له، بتعسف ومشروعية ثقافتنا المتراكمة منذ فجر التاريخ؛ ويعزى المرأة/الأرض أن لها هى أيضًا بعض المشاركة؛ فالمقاعد تنكمش تحت الأشجار التى سلبها وأخذها له!!! وتحت «ظلك» أيضًا!! مخاطبًا الأرض؛ هذه هى كلمة التغرية الوحيدة للمرأة/الأرض المغتصبة، ويالها من تعزية ذكورية متعطفة!! فى بوادى بلاد الشام مازال الناس يقولون عن شبان عائلة أفلحوا ، فنجحوا، وصاروا بيناء وجهاء بفضل أم مدبرة، إنهم بـ«حس أمّهم» صاروا !!! أى أنهم لايريدون للمرأة حضوراً مادياً ، فهم لايقولون صنعتهم أمهم .. ما يفهمونه وما يريدونه حضوراً للمرأة بالأثر والحس ولايتعدى . هذا . وقل مثل ذلك عن الأرض ؛ معلوم أن البدو أقل ارتباطاً بالأرض ، ومما يُلاحظ أن العرب مازالوا ينسبون حضارتهم على وجه العموم إلى أصل بدوى، متجنبين نسبًا يؤمن أن العرب ورثة شرعيون للحضارات السومرية والبابلية والكنعانية والآشورية والفرعونية، وحضارة سبأ وحضرموت...

يخيل إلينا أن كلمة «ظلك»التى منحها الشاعر للمرأة/الأرض مشفقًا، أوحت بها كلمة «أشجارى» ، إذ من الممكن أن الشاعر لفظ كلمة «أشجارى» فقفزت إلى ذهنه ظلال الأشجار!!

وما الظل إلا الأثر الذى تطرحه الأشياء المتعرضة لمنبع ضوء. حتى هذا الذى منحه الشاعر متفضلا للمرأة/الأرض ونعنى الظل، متكون من فعالية ليست للمرأة/الأرض، بل هى من

أحمد الزعتر

فعل منبع نورٍ، وسنرى بعد قليل صعود الشاعر إلى منابع النور تاركًا للمرأة/الأرض العتمة وتلقى الرسائل.

نعود إلى صور الحلم .. إذ يصعد الشاعر / أحمد فى معراجه نحو السماء تتصاغر المقاعد ؛ مقاعد الجلْس المكتفين بجلسة استرخاء على مقاعد يفضح تفاهتها وتناهيها إلى الصغر صعوده المتواصل؛ ويختفى المتعرشون على جراح المرأة/الأرض، كالدجاج الفار من ظل حدأة تصعد فى السماء ملقية ظلا يحوم حول مرتع هذا الدجاج !! وزيادة فى التحقير يشبههم الشاعر بذباب يرشف من جراحها، موحيًا بتضاد بشع، بين جرح لمحبوبة مقدسة ، وبين ذباب يلطع ويتفرج على ذاك الجرح؛ بين قدس يصلى له، وبين ذباب يدنس القدس.. فانظر... زيادة على تفاهة الذباب وإثارته فى النفس القرف له من الحقارة والدناءة قدرة على خرق قدس مقدس!! **«يختفى المتسلقون على جراحك كالذباب الموسمى ، ويختفى المتفرجون على جراحك».**

وبعد هذا؛ ومرة أخرى يعيد الشاعر القول: **«فاذكرينى قبل أن أنسى يدى»؛** كأن فى نفس الشاعر/أحمد هاجسًا يخيفه من احتمال العجز عن الفعل وهو ما يعنى نقصًا فى الذكورة ، ونقصًا فى الرجولة. ولاستبعاد احتمال مثل هذا، يصعد الشاعر أحاسيسه ومشاعره ليدخل فى جو صوفى فيه الإلحاح والمعاندة، كما لو كان منذورًا للاحتراق فى منابع النور:

وللفراشات اجتهادى

بماذا تجتهد الفراشات؟ ألا تجتهد رائحة غادية لتحترق فى منبع النور؟ لطبيعة فيها تظل معاندة على الفناء والموت عنده . والشاعر يقلب «مفهوم» الصورة التى تعودنا عليها متقصداً ؛ ليبلغنا شدة معاندته فى الوصول إلى التئام الحلم ؛ وإلى منبع النور؛ فهو من يعطى للفراشات اجتهادها وعنادها للاحتراق فى النور ، وليس هو من يتشبه بها ويعاند : «للفراشات اجتهادى».

للنور فى هذه القصيدة هاجس يلح على الشاعر بسبب إحساسه بالظلمة والعتمة المعاكسة لمشروعه/الحلم ، فهو يقول عن أحمد:

«وهو اندلاع ظهيرة حاسم فى يوم حرية»

ويقول على لسان أحمد:

«أنا حدود النار...»

ويقول عن أحمد:

«وظل وجهك غامضًا مثل الظهيرة».

ويقول عنه:

«وهو يوم الشمس والزنبق»

ويخاطبه:

«يا أيها الولد الموزع بين نافذتين...»

ومن النافذة يأتى الضوء . ويقول عنه:

«وهو اشتعال العندليب»

ويقول على لسانه:

«أوقد شمعتى من جرحى...»

توحى منابع النور التى يتمنى الشاعر الوصول إليها «بالقيمة» المؤرقة له فى كل قصيدته؛ هذه «القيمة» المقدسة، هى التى تجعله يصنع من أفكاره ؛ وبالتالى من «أحمد» إلهًا أو فى منزلة الآلهة؛ إذ من له قدرة الإدعاء على أن الصخور من نقلة رسائله إلى الأرض سوى إلهٍ: «والصخور رسائلى فى الأرض». إنها الرسائل الأكثر ثباتاً ورسوخاً . أهناك أصلب وأكثر ثباتاً من صخور ذاهبة فى الأرض ؟!!! يوحى لنا استعمال الكلمتين؛ الجار والمجرور «فى الأرض» بحركة ذاهبة عميقًا فى الأرض، وهى الحركة الضد للصعود فى السماء؛ الحركتان تفعلان فى عنصرين مهمين فى القصيدة؛ الأرض/والسماء؛ الأولى وطاء والثانية غطاء ، وما الحلم الذى يحلمه الشاعر/ أحمد إلا صعوداً فى السماء ولكن .. من أجل تخليص الأرض.

لا طروادة بيتى

ولا مسّادة وقتى

بهذا يفتتح الشاعر خطاباً سياسيًا . ورغم تكرار كلمة «أصعد...» فى المقطع التالى، وهى الكلمة المؤشرة إلى استمرار المشروع / الحلم، الموحية بأن الصعود متواصل ، فإننا سنرى أنفسنا نكاد نلامس الأرض وعناصرها. الجملتان «لا طروادة بيتى ولا مسادة وقتى» تصلحان لترويسة بيان للناس فى ظل موازين قوى مائلة بكفها لصالح محاصرى تل الزعتر. كلمة بيتى هنا تشير إلى وطن محاصر وقابل للسقوط؛ وتل الزعتر بيت أو بيوت حوصرت وأسقطت، وبعد السقوط بأشهر كتب الشاعر قصيدته. وكلمة وقتى تشير

إلى زمن الشاعر؛ زمن لبنان الحرب؛ زمن كتابة القصيدة.. «قول: تل الزعتر ليس بطروادة؛ طروادة التى أسقطت بعد حصار طويل ومن قبل عدو خارجى؛ غدراً؛ بلا اقتحام، و بحيلة إخفاء المقاتلين فى جوف حصان خشبى، أما المحاصرون لتل الزعتر فلهم الجلد ذاته، وبأيديهم أسلحة تقتل وتدمر من بعيد، ولا يلزمهم حصان الحيلة هذا. ولا «زمنى» زمن مسّادة[٢] القلعة اليهودية التى يزعم اليهود أن حماتها قاتلوا الرومان دفاعاً عنها حتى آخر واحد فيهم، وقد ربطوا أنفسهم وعقلوا ركبهم ليدافعوا حتى الموت؛ مرة أخرى زمن تل الزعتر ليس زمن مسّادة؛ إذ ما من مقاتل عدو نراه وجهًا لوجه؛ لو كنا نراهم لعقلنا ركبنا أيضًا ودافعنا حتى الموت؛ هكذا يقول أحمد. ندخل الآن إلى متن البيان السياسى بعد أن قرأنا عنوانه، هذا البيان الذى تظن أن الشاعر كتبه فى لحظة حسابات سياسية ومن موقع الخاسر المراهن المجازف:

وأصعد من جفاف الخبز والماء المصادر

ومن حصان ضاع فى درب المطار

ومن هواء البحر أصعد

من شظايا أدمنت جسدى

وأصعد من عيون القادمين إلى غروب السهل

أصعد من صناديق الخضار

وقوة الأشياء أصعد

أنتمى لسمائى الأولى وللفقراء فى كل الأزقة ينشدون

صامدون

وصامدون

وصامدون

الآن نصل إلى مرحلة فى تفكير الشاعر؛ فيها تعداد للعناصر التى يريد الشاعر أن تلازمه فى تحقيق المشروع/الحلم، هذه العناصر؛ الحى منها والجامد؛ روحًا لتساعده فى تحقيق المشروع/الحلم، فهو يعدد خبزاً جافاً وماء مصادراً، حصاناً ضائعًا، هواء بحر، وشظايا مدمنة على جروح جسده/جسد أحمد، وعيوناً لقادمين إلى غروب السهل، وصناديق خضار، وفقراء أزقة. فمن جفاف خبز وارتباطه بماء مصادر؛ يطلع. من قوت فقراء؛ يطلع. وهل يأكل الخبز اليابس إلا الفقراء؟! والخبز اليابس خبز نشف ماؤه؛ لذا يتداعى إلى ذهن الشاعر أن سبب يباس الخبز مصادرة المياه، وفى هذا إحالة مبطنة إلى مصادرة اليهود لمصادر المياه.. «من حصان ضاع فى درب المطار؛ يصعد. لا يخفى ما يرمز إليه الحصان من النبل والمقاتلة والرجولة....، هذا الحصان المرمز لكل هذه القيم، يراد حمله إلى المطار. ولماذا المطار؟!

أليس المطار نقطة انطلاق نحو سفرٍ بعيد كى لا تتحقق تلك القيم التى يرمز إليها؟! وفى التعبير عن هذه الحال نستطلع - قياسًا على غناصر البيان - أن الحصان افتقد فى درب المطار.

أرفض الحصان السفر البعيد فهرب؟! أضاع الحصان لأن الزمن زمن ضياع؟!! أم أنه ضاع لأن الأحصنة أسمى من أن تركب طائرة؟!!

«**ومن هواء البحر أصعد**، إذا عدنا إلى الآية القرآنية «**وجعلنا من الماء كل شىء حى**»، وإلى آيات متعددة فيها سوق سحاب إلى أرض موات يحييها المطر فتتفتق نبتًا وحياة، وقلنا إن أصل السحاب بخار ماء يصعد من بحر واسع تحت شمس ساطعة، ثم يتراكم ويتكثف محمولا مساقًا بالهواء/الريح، لقبضنا على المعنى الكامن فى قول الشاعر «**ومن هواء البحر أصعد**»، يريد الشاعر أن صعوده/صعود أحمد مماثل فى خيره وجماله ومعناه لصعود هواء البحر المشبع بالبخار الهاطل فيما بعد خيراً ونبتاً. ويواصل الشاعر التعداد الذى يريده، موظفاً الأشياء والكائنات من أجل الصعود المقدس الظافر فى الأمنية!! يقول: «**من شظايا أدمنت جسدى، أصعد..**». ياللغرية! أتدمن الشظايا؟!!

يدمن الإنسان على المخدرات. فعلى ماذا تدمن الشظايا القاتلة؟! حتى من هذه الكسر الحديدية الجارحة لجسده؛ من هذه الشظايا التى أعطاها روحًا وجعلها تتعود بل وتدمن الانغراس فى جسده؛ حتى من هذه يجد الشاعر متكأً للتصعّد نحو المشروع/الحلم، وفى هذه الصورة تذكير بالصورة التى رسمها «المتنبى» متفجعًا على نفسه عندما تكسرت النصال على النصال فى جسده.

«**وأصعد من عيون القادمين إلى غروب السهل**»، بداهة؛ تقفز إلى أذهاننا الصفة النبيلة للعيون، فالعيون تعد

أحمد الزعتر

من أنبل الأعضاء. ترد كلمة «عيون» ثلاث مرات في القصيدة وهي بصيغة الجمع، ولم ترد.. ولا مرة واحدة بصيغة المفرد؛ وترتبط كلمة «عيون» في الحالات الثلاث بمواقف جليلة:

«كتبت مراثيها العيون، وتركت قلبي للصدى»

«ويا خصر كل الريح، يا أسبوع سكر، يا اسم العيون

ويا رخامي الصدى، يأحمد المولود من حجر وزعتر»

ثم الموقف الجليل الذي أمامنا:

«وأصعد من عيون القادمين إلى غروب السهل».

إلى ارتباط العيون بالموقف الجليل، وبحركة الصعود التي اختارها الشاعر للإيحاء بالفاعلية والإيجابية؛ تأتي إضافة هؤلاء القادمين إلى غروب السهل لتحضر المشهد لحدث جلل متوقع، وتوحي كلمة «القادمين» بالحركة؛ حركة جمع يتقدم، ولأن المرارة تفعم لسان الشاعر يربطها بكلمة «غروب؛ والغروب نهاية لشيء، فغروب الشمس نهاية النهار، إلا إذا كان الغروب تكرار لحدث؛ فيصبح الغروب أملا في شروق آخر؛ أو خلاصاً من يوم طويل ثقيل، فإذا ما غاب السهل جاء الجبل؛ جاء الوعر، وجاء الصعب، بل بدأ الجد... وهذه واحدة من رغائب الحلم؛ فالشاعر يتمنى أن يبدأ الجد.

«أصعد من صناديق الخضار، وقوة الأشياء أصعد» تحيلنا قوة الأشياء؛ إلى قوة الطبيعة؛ إلى عالم واسع كبير غني. بينما تحيلنا صناديق الخضار إلى عالم محدود ضعيف، وهذه سمة من سمات شعر **محمود درويش**؛ فهو يجمع جنبًا إلى جنب الهائل والصغير، الجليل والضئيل، الرائع والممعن في القبح... يجمعها في صورة واحدة؛ ليحتال على جعل الصورة متناقضة متجادلة حيوية ومتحركة. وقد تكون صناديق الخضار جاءت إلى ذهن الشاعر من ذكرى بعيدة شهد فيها قاطني الغور يكدسون صناديق الخضار.

يختم الشاعر بيانه بتصريح، هو تحصيل حاصل وخاتمة منطقية لبيان من هذا النوع **«أنتمي لسمائي الأولى وللفقراء في كل الأزقة، ينشدون، صامدون، وصامدون، وصامدون».** فهو المعتلي براقه، متجولا في سماء الناس، ينتقي أولئك الذين أرادهم معه لاكتمال حلمه وتحقيق مشروعه، رافضًا أن يتجاوزهم إلى غيرهم، لاجمًا براقه أن يصعد إلى سماوات لا تحتويهم، مكتفيًا بسمائه الأولى؛ سماء الفقراء. أليست السموات طباقًا؟! أليس الفقراء هم الطبقة السفلى؟! وهم من رغب الشاعر في مشروعه/الحلم أن يراهم ينشدون، صامدون وصامدون... لأننا نعرف أن تل الزعتر سقط، ولأن القصيدة معنونة باسم أحمد الزعتر، ولأننا نعرف أن الشاعر كتب القصيدة بعد سقوط تل الزعتر وتدميره؛ لذلك نفهم الروح المأساوية التي كُتبت بها القصيدة، ونفهم كذلك مجموعة المراثي المبثوثة في نسيج القصيدة/الملحمة، تلك المراثي التي يوزعها الشاعر باضطراب هو اضطراب الحياة المريرة المنتهية بالشهادة. للمرثية التالية شكل التذكر، كما لو كان الشاعر يكتب عن أحمد الشهيد وفي ذهنه ألا يعلن شهادته إلا في نهاية القصيدة، وفي ذهنه أيضًا بعض فتات المشروع/ الحلم التي يريد ألا يفوته منها شيء دون تسجيل، فالشاعر يتابع بمزيج مؤلف من تذكر ورثاء وتفجع على من كان ظله يظل بلاداً واسعة؛ متفاجئًا بالنهاية المأساوية المتوقعة/وغير المتوقعة، مدفوعاً بتشنج منكسر الأحلام إلى تذكر فائدته الأولى تكبير المأساة. إذ راح الشاعر يجتر كلامًا سياسيًا من البيان القومي:

كان المخيم جسم أحمد

كانت دمشق جفون أحمد

كان الحجاز ظلال أحمد

صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة الملايين الأسيرة

صار الحصار هجوم أحمد

والبحر طلقته الأخيرة!

هذا الإله الأرض «أحمد» المتوحد بعناصر الطبيعة والجغرافيا... هذا الإله - أحمد - كان جسده هو المخيم، وكان جفنه جبل دمشق ؛ قاسيون. قاسيون الذي توحي إطلالته بجفن يحرس العين؛ والعين دمشق ؛ وهي عين «أحمد»، وكانت ظلاله هي الحجاز؛ وهي البلاد التي لا ظل لها!!! أعطى الشاعر للأماكن الثلاثة؛ المخيم ؛ دمشق ؛ الحجاز ما ينقصها من جسم أحمد.

فالمخيم غير الثابت المبني على أرض سراب ؛ أرض معادة ، يعطيه

محمـــود درويـــش

الشاعر جسماً راسخاً هو جسم أحمد الذى ما كانت الصخور إلا بعض رسائله فى لأرض ، كما رأينا. أليس هذا ما ينقص المخيم؟ أليس ما ينقصه الثبات والرسوخ لا سكن يمور على أرض متحركة؟! ويعطى دمشق جفوناً، كى لا تبقى كالسمك بلا جفون؛ يرتبك فى الماء ولا يقدر على المغامرة، أو يعطى دمشق الجفون الحارسة والأمن، ألا يقال: الجفن حارس العين؟! يعطى الحجاز المكتوى بشمس سقرٍ التى لا تذر، نبتاً وحياة وظلا ظليلا .بعد أن كان أحمد كل هذا، وأعطى كل هذا ؛ يأتى الحصار، فيتحول أحمد إلى طيف أثيرى يمر سراً إلى قلوب الملايين الأسيرة «**صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة الملايين الأسيرة**».

لاحظ المفارقة بين التّجسّد المضخم لأحمد إلى حد التوحد مع جغرافيا كبيرة، وبين مرور أحمد السرى إلى قلوب فى الصدور وانسرابه خلسة إلى الأسارى. نعم خلسة أليسوا سجناء؟ وهل يستطيع أحد المرور إلى سجناء إلا فى غفلة الحراس؟ أو فى حركة السحر بطش عيون الحراس بعمىً معزّم عليه وهو مالايفعله إلا الساحر/الإله أحمد.

فما الآتى:

صار الحصار هجوم أحمد

والبحر طلقته الأخيرة

من المحاصر؟! من يمر إلى أفئدة الملايين الأسيرة؟! أم محاصروه؟ «**صار الحصار هجوم أحمد والبحر طلقته الأخيرة**» إذن من يمتلك كل هذا السحر هو الذى صير البحر طلقة أخيرة!!

بين إله يتجسد ويتوحد بالجغرافيا والطبيعة، وبين حصار محكم، إيحاء بضعف ذاك الإله .. هذا ما يقلق الشاعر ويجعله يضطرب، فلا يجد إلا أن يصعد الإله/الضعيف إلى إله قادر على إعادة خلق البحر وصنعه على شكل طلقة !! تقول الفيزياء الحديثة إن بنية الذرة لو انهدمت؛ أى لو ألغيت المسافة الفاصلة بين النواة والإلكترونيات الدائرة حولها فى فلك بعيد جداً عنها ـ بمقاييس الذرة طبعاً ـ لأمكن أن يكون حجم الكرة الأرضية بحجم بيضة صغيرة؛ ولكن ثقيلة جداً ، ويتخيل البعض القيامة انهداماً للذرات وتجمعاً للكون فى حجم صغير... ثم ينتثر مرة أخرى!. والشاعر يعطى أحمد/الإله، بعد أن مزقه ضعف هذا الإله، القدرة على صنع البحر مرة أخرى. هو يريد إذن قيامة يصنعها أحمد؛ قيامة تحاصر محاصريه. توحى كلمة «الأخير» فى «**والبحر طلقته الأخيرة**» بأن ثمة نهاية مهولة؛ أو قيامة تقوم؛ ليكون البحر طلقة أخيرة لهذا الإله/المتوحد والمتجسد فى الطبيعة . ويوحى تكرار التركيب اللغوى فى: **كان المخيم جسم أحمد، كانت دمشق جفون أحمد، كان الحجاز ظلال أحمد؛ كان** . كان كان. ثم ماذا؟ صار الحصار مرور أحمد فوق أفئدة الملايين الأسيرة ، صار الحصار هجوم أحمد، وصار البحر طلقته الأخيرة. صار صار . صار. هذه التراكيب المتكررة توحى وتعطى للمتلقى الإيقاع النفسى والحركى لنادب يندب من كان وكان وكان ثم صار وصار وصار.

قرأنا فى المقاطع السابقة من القصيدة، صوراً وكلمات ترمز إلى أن ذهن الشاعر كان مشغولا بلم كل مقدس ونثره تحت أقدام أحمد، ويجمع كل عظيم وكبير وجعله تابعاً لعظمة أحمد، ويقطف كل الجمال وإشهار جمال أحمد .

أما الآن فسنقرأ كلمات وصوراً منثورة فى نسيج المقطع التالى تدل على أن الشاعر يقترب من إعلان استشهاد أحمد؛ ولايريد فوت هذا الاستشهاد دون تسجيل نهائى لمشروعه/الحلم الذى يقترب فى هذا المقطع من أن يكون مشروعاً سياسياً عادياً مغلقاً بهدية من شعر رفيع المستوى؛ المشروع الذى وحد الشاعر وأحمد فى واحدٍ؛ له الحلم ذاته والمشروع ذاته. وسنلاحظ فى هذا المقطع افتراقاً بيناً بين صوت الشاعر وصوت أحمد؛ بعد أن راقبنا فى مقاطع سابقة توحدهما التام فى أغلب الأحيان، وما افتراق الصوتين وسماع المتلقى صوتاً للشاعر عالى النبرة مثل صوت حادٍ يسير فى ظلمة برية موحشة؛ إلا لأن الموت يقترب مفرقاً بين الشاعر وأحمد الشاعر الباقى على قيد الحياة، وأحمد الذاهب إلى الموت/الشهادة؛ فإذا راقبنا تأثيرات اقتراب موت أحمد فى الشاعر، فإننا نراه ـ أى الشاعر ـ يعطى جلد أحمد شكل عباءة ويلبسها كل فلاح آت لإلغاء العواصم، ونراه يوضح أكثر فيعلن على لسان أحمد الموشك على النهاية أن جسده بيان للقادمين من التردد والملاحم لإنهاء المرحلة، وعلى لسان أحمد أيضاً يجعل من يده تحيات وقنبله. لتفجير المرحلة.

ويخاطبه قائلا «**يا أيها الجسد المضرج بالسفوح والشموس المقبلة**» . لاحظ كلمتى «جسد» و«مضرج»

أحـــمـــد الـزعـــتـــر

الموحيتين بالجرح الناضح دمًا كثيراً تهيئة لإعلان استشهاد أحمد. ويخاطبه «**ياأيها الجسد الذى يتزوج الأمواج فوق المقصلة، لاحظ أيضاً كلمتى «جسد» و«المقصلة»** اللتين لا يخفى ما تنبآن به.

ها هو الشاعر يوزع جسد أحمد على من يراهم أهلا لتقبل النحلة/الأمانة؛ متعجلا خوف الإيحاء أن استشهاد أحمد، هو كأى استشهاد: رجل يموت من أجل فكرة أو وطن ... الشاعر يريد لهذا الاستشهاد احتفالاً غير مسبوق؛ يتوزع فيه المؤهلون الجسد المقدس ، ليرددوا «اللاءات» التى رددها أحمد؛ «لاءات» يريدها الشاعر أن تنطبع بوسم لا يمحى فى عقول وقلوب المؤهلين:

يا خصر كل الريح

يا أسبوع سكر!

يا اسم العيون ويا رخامى الصدى

يا أحمد المولود من حجر وزعتر

ستقول : لا

ستقول: لا

جلدى عباءة كل فلاح سيأتى من حقول التبغ

كى يلغى العواصم

وتقول: لا

جسدى بيان القادمين من الصناعات الخفيفة

والتردد .. والملاحم

نحو اقتحام المرحلة

وتقول : لا

ويدى تحيات الزهور وقنبلة

مرفوعة كالواجب اليومى ضد المرحلة

وتقول: لا

يا أيها الجسد المفرج بالسفوح

وبالشموس المقبلة

وتقول :لا

ياأيها الجسد الذى يتزوج الأمواج

فوق المقصلة

وتقول: لا

وتقول: لا

وتقول: لا

عندنا إشكالية فى فهم الصور التالية.

«**يا خصر كل الريح**» .. «**يا أسبوع سكر**» .. «**يا اسم العيون ويا رخامى الصدى يا أحمد المولود من حجر وزعتر**» .. فلنحاول الإحاطة.

«يا خصر كل الريح» ؛ هل انساق الشاعر وراء الصورة الحداثية الغامضة أولا ؟!! ثم المبهرة فى مفرداتها ثانياً؟!! وأخيراً الحاملة لمعنى بعيد بعيد ..؟!!

ألا تبدو هذه الصورة كالقصور المرصودة المفردة فى بلاد بعيدة أو وراء جبال وأهوال أو المعلقة على قبة قوس قزح؛ والتى تصنعها ألف ليلة وليلة؛ المرصودة على اسم مطلسم؟! أليست لهذه القصور طريقة سحرية للدخول؟!

الريح لغة من الثلاثى رَوَحَ. والريح فى القاموس غلبة، وقوة ، ونصرة، ودولة؛ فتأمل . والريح حاملة للأنسام والنفس، ومعلوم أن النفس هو علامة الحياة الأولى؛ وهى تختلط وتعنى فى أحد معانيها «الروح»؛ ألم يقل القرآن «**ونفخنا فيه من روحنا**» فى معرض الحديث عن خلق آدم، ومثله فى خلق المسيح. تمعن فى المعنى القرآنى تجد «نفخ الله» والنفخ يكون بدفع النفس وهو ريح. فماذا نفخ؟ نفخ فيه روحًا . لاحظ إذن المزج والمقاربة فى معنى الريح والروح. والريح هى المحرك الأول الظاهر للعيان فى الطبيعة؛ تحرك الشجر وتموج البحر. وفى القرآن الريح لواقح، والريح حاملة الغيوم والمطر. والريح تغلب، وتميت ، وتحيى وتنصر؛ تذكر أن الله يرسل الريح للخير ويرسلها للشر أيضًا، وتذكر أن الأحزاب هزمتها الريح فى وقعة الخندق. وفى الريح تهوم الجن والملائكة . ومن ألف ليلة وليلة تفلت إلينا القراءة بساط الريح يعتلى الريح. ومن أرباب الآشوريين «حدد» رب الريح والمطر.

الريح كل هذا . فماذا بعد؟

ننقل نقلة أخرى فنرى رب اليهود ملّك سليمان على الريح وسخرها له؛ أمام هذه «الإسرائيليــة» المورِّثة للأديان السماوية الآتية بعد اليهودية؛ وأمام مالكى الريح هؤلاء ما حيلة العربى؟! وإذا كان هذا العربى شاعراً، فما هو فاعل؟! إن نفيًا لهذه الأسطورة - بمعنى تكذيبها فهى ضاربة الجذور فى التاريخ الدينى، إلى حد أن أى إنكار لها لا ينفع - يستلزم من الشاعر أن «يؤسطر» أحمد أيضًا، فى

هذه المزاحمة على الريح؛ بين ما يفكر فيه الشاعر وبين ملكية اليهودى للريح؛ بين ما يعطيه الشاعر لأحمد وبين ما للريح من صدى ثقافى فى الأديان السماوية تنبثق فكرة يهتدى الشاعر عبرها إلى الصورة الغامضة المرادة؛ فيجعل من أحمد خصراً للريح؛ وهو ما ينسجم مع عشق الشاعر التأليهى لأحمد/ ؛ إذ سينحاز كل ميال للشعر إلى خصر الريح، ويعاف ذاك المتسلط على الريح.

«يا أسبوع سكر» : السكر حلو وهذا مفهوم. فما الذى دعى الشاعر إلى ربط السكر بزمان محدد، هو الأسبوع ؟! كل خالق يلتذ بخلقه ويحلو له تذوق حلاوة صنعه. فالله خلق العالم فى ستة أيام ثم استوى فى اليوم السابع يتأمل خلقه ومازال. أليس هو الجميل المحب للجمال؟ فإذا نظرنا إلى أحمد كمؤله يعيد صوغ عالمه، فإننا لن نستغرب أن يكون أحمد «أسبوع جمال أو سكر» . والعدد سبعة، ومنه سبعة أيام الأسبوع، قدسية ملفتة منذ «هناك فى الأعالى» حتى الأديان السماوية . سبع سموات سبع أرضين . الكواكب السبعة . أيام الأعياد عند المسلمين سبعة وفيها يوزع السكر .. والسبعة عدد تام كامل عند العرب..

«ياسم العيون» . العين هى الباصرة فى اللغة . وهى أهل البلد وأهل الدار، وعين الماء، والحاضر من كل شىء ، وحقيقة القبلة حيث التوجه للعبادة، والسيد كبير القوم، والسحاب الخير القادم من ناحية العراق، والشمس والمطر الذى لا يقلع أياماً. وإذا نظرت البلاد بعين : طلع نبتها . وأنت على عينى أى فى الإكرام والحفظ. فإذا كانت العين كل الذى عددنا، فأحمد اسم وروح هذه الأشياء كلها؛ ولا ننسى أن كلمة «اسم» أتت من السمو ، ونحن نعرف حكاية السمو والصعود فى هذه القصيدة.

«ويا رخامى الصدى..»

الرخام أنبل الصخور وأفخمها ترديداً للصوت وترجيعه، ومن قبل قرأنا قول الشاعر «والصخور رسائلى فى الأرض» ، فكأننا الآن نتلقى صدى الرسائل التى بعثها المؤله أحمد.

«يا أحمد المولود من حجر وزعتر» .

كأن الشاعر يعيد الخلق، الديانات تؤكد أن خلق البشر جاء من تراب صلصال وماء، أما خلق الشاعر فله إضافة أخرى، هى ذاك الهاجس الساكن عقله والذى يوحى به اسم «تل الزعتر» ، من جبلة صلصال خلق الله آدم ، أما شاعرنا فيخلق أحمد من حجر وزعتر .. للحجر صلة أصل بالتراب والصلصال، لكنه أصلب وأكثر تحدياً؛ ومن «الزعتر» يأخذ الشاعر العنصر الآخر لجبلة الخلق الجديد.

بعد هذه النداءات الحارقة «يا خصر كل الريح، يأسبوع سكر، ياسم العيون، يا رخامى الصدى، يأحمد المولود من حجر وزعتر» ، يقول الشاعر أحمد لاءاته المشرعة كسيوف بارقة بين غيوم الغضب والإحساس بالفجيعة الآتية:

«ستقول لا، ستقول لا. جلدى عباءة كل فلاح سيأتى حقول التبغ، كى يلغى العواصم» . نلحظ هنا افتراق الصوتين بكل وضوح بات أحمد فى مخاطبا مناشداً، والشاعر فى سورة الغضب واليأس الممزوج بالتفاؤل الإرادى قائل الخطاب... ولربما كان هذا هو السبب فى أننا نحس الاصطناع أو ما يقاربه ينسج فخاً فى هذا المقطع. يتفاءل الشاعر ليتنبأ بسقوط العواصم على أيدى الفلاحين الآتين من حقول التبغ. ولا ندرى لماذا «فلاحو تبغ» هم الآتون؟! وليسوا فلاحى قمح مثلا؟! ألأن الهم مدعاة للتدخين؟! أم لأن كلمة تبغ أوحت بها للشاعر تلك الجلسات الصاخبة أيام حمى القتال فى لبنان حيث كانت غيوم الدخان تظلل الجالسين فى محافل النقاش؟! أهى السخرية؟! أبداً. فنحن نلمس مدى جدية الشاعر من إلباس جلد أحمد لكل فلاح تبغ آت لمحو العواصم؛ وأحمد مؤله؛ وبالتالى نحتم أن لجلد أحمد القدسية ذاتها. والجلد هنا رمز ملامح وهوية؛ وسيستخدم الشعراء العرب بعد هذه القصيدة كلمة «جلد» بالمعنى ذاته الذى عناه **محمود درويش**.

تتكرر فى هذا المقطع قولة «تقول لا، وتقول لا» للإيحاء بأن أحمد يصرخ: لا. لا .. علماً أن الشاعر استخدم فى بداية المقطع قولة «ستقول لا ستقول لا» أى بإدخال «سين المستقبل» والتسويف إلى كلمة تقول وهى صيغة ارتيابية ليس فيها من اليقين ما لكلمة «تقول» المؤكدة لفعل القول الذى يجرى الآن.

«وتقول لا ، جسدى بيان القادمين من الصناعات الخفيفة والتردد.. والملاحم، نحو اقتحام المرحلة» .. أيام زرع من البيانات والبيانات المضادة فى لبنان

أحـــمـــد الـزعـــتـــر

والمشرق العربى، أكثر مما زرع من حبوب القمح، كانت أيام كتب الشاعر القصيدة، من هنا يمكننا فهم أن يشظى الشاعر جسد أحمد ليصوغ منه بياناً لهؤلاء الآتين لاقتحام المرحلة قبل قليل تساءلنا لماذا ألبس الشاعر. جلد أحمد؛ عباءة لفلاحى التبغ، فإذا أجملنا «الصناعات الخفيفة»، و «القادمون من التردد»، و «فلاحو التبغ» لربما اقتربنا من فهم الشاعر للقوى المؤهلة للتغير؛ على هذه الأرض لم يوجد الشمال المتمدن فى أمريكا الذى فرض تطوره على الجنوب موحداً البلاد ومحرراً العبيد؛ ولم تتوجد القوى الناهضة وعمالها الذين صنعوا الثورة الفرنسية، ولم يتوجد عمال بطرسبورج الذين اشعلوا الثورة الروسية...ما عندنا هم فلاحو تبغ، وعمال صناعات خفيفة، وأناس مترددون، أى أننا لا نملك ماملك الاخرون فى ثوراتهم الكبرى؛ ولكن هؤلاء نحن. لا زيادة ... ومن كل يمكن صنع الملاحم.

لكلمة «اقتحام» ارتباط بالذى كان يحدث آنذاك، آن تل الزعتر... من يتذكر كم من البيانات روج على اقتحام تل الزعتر؟! ومن يذكر كم من البيانات المضادة؟! حتى أتى الاقتحام المفجع. أما الشاعر فيريد اقتحام المرحلة كلها والتشوف إلى المستقبل. ونحن لانزال نستخدم كلمة «المرحلة»، ونقصد بها زمناً مداناً منا، تميد من بدايات القهر الواقع علينا من الغرب واليهود إلى وقتنا هذا.

«وتقول لا

ويدى تحيات الزهور وقنبلة

مرفوعة كالواجب اليومى ضد المرحلة»

فى إحالة إلى مقطع سابق نجد قول الشاعر: **«وأرصفة بلا مستقبلين وياسمين»**، وقت كان أحمد يبحث عن نفسه وعن هويته فلا يجد إلا التشرد والضياع، كمسافر فى قطار دهرى يمر بمحطات أرصفتها خاوية من الناس؛ خاوية من تلويحه أيد تحمل زهوراً؛ رمز الاستقبال والاشتياق لأهل ينتظرون. أما الآن والصراخ الرافض يعلو ويعلو والإرادة الغاضبة تريد اقتحامًا مظفراً للمرحلة؛ فتصبح يد أحمد تلويحة الزهور للمتقدم الظافر وليس للمسافر الضائع؛ واليد ذاتها تشرع كقنبلة وشيكة الانفجار دائمة التهديد كما لو كانت فعلا عادياً متصلا واجباً حتى انهيار المرحلة.

«وتقول لا

يا أيها الجسد المضرج بالسفوح

وبالشموس المقبلة»

مازال الشاعر ينادى مناداته المحرقة؛ مثل موسى إذ نادى ربه على سفح الطور فتمثل له نوراً، يتجلى أحمد للشاعر مضرجًا بالسفوح والشموس، لكأن الشاعر يرفض أن يرى جسداً مضرجاً ينظر إليه من فوق، كأنه يقول لكى ترى فى جسد أحمد عليك أن ترفع ناظريك، فهو المضرج بالسفوح العالية وبالشموس المتوقعة الأعلى. والمضرج لغة. المدمى والواسع. وشاعرنا مغرم بالربط بين الجرح/ الدم وبين الشمس/ النور، فقد قال فى مقطع سابق «أوقد شمعتى من جرحى المفتوح..» إذن هذا الجسد المضرج مسكن للسفوح والشموس.

«وتقول لا

يا أيها الجسد الذى يتزوج الأمواج

فوق المقصلة»

ذاك الجسد الذى وسع سفوحًا وشموسا، ليس فى المستغرب أن يتزوج الأمواج، لنتوقع ثمرة هذا الزواج خصبًا، وحركة دائبة، وعناداً أخاذاً فى الوصول إلى الشاطئ. ولكن أين يتم هذا الزواج؟ فى أى مكان؟ ومن شهوده. إنه يتم فوق المقصله. كنا قد رأينا المقصلة ينتخبها أناس يتوزعون من المحيط إلى الخليج «ومن الخليج إلى المحيط، من المحيط إلى الخليج، كانوا يعدون الجنازة، وانتخاب المقصله»؛ فالشهود؛ شهود هذا الزواج هم أولئك الناخبون الذين انتخبوا المقصلة. صورة موارة غامضة؛ بينة واضحة كشمس «جسد هائل مقدس يفيض نبور شموس يعرس بالأمواج!! وأين؟! فوق المقصله!!»

«وتقول لا

وتقول لا

وتقول لا!»

وآخر «لا» تلتصق بها إشارة تعجب!

أخيراً يأتى الإعلان الكبير؛ الإعلان الصريح عن استشهاد أحمد! «وتموت قرب دمى». هكذا يعلن الشاعر... ولكن ألم يكن أحمد مؤلهًا؟ ألم يكن روحًا أو واهب أرواح العناصر الطبيعية؟ ألم ينظر إليه الشاعر كإله وما الظواهر والطبيعة إلا منه وإليه؟ فكيف يقوم الشاعر بإماتته - فى الشعر - من هو كذلك؟ لاحظوا معنا

محمود درويش

الكلمة الواشية «قرب» فى «وتموت قرب دمى» والتى تنبئ بانفصال الصوتين صوت الشاعر/ أحمد، وبانفصال الموحد، الشاعر/ أحمد إلى أحمد ميت وشاعر يندب؛ إذ ليس من أحد يموت عن آخر، لذلك قال «وتموت قرب دمى»، ولم يقل تموت فى دمى مثلا إن الموت وإن كان استشهاداً هو انفصال عن الحياة، فليس من الطبيعى وليس من المعقول أن يتوحد أحد بميت؛ إنما سنرى روح أحمد تحل، وتتقمص، عناصر فى الكون، وأناساً فى أجسادهم ما يكفى لأن تكون وعاء لهذه الروح الطاهرة:

وتموت قرب دمى وتحيا فى الطحين

وتزور صمتك حين تطلبنا يداك
تشعلنا اليراعة

مشت الخيول على العصافير الصغيرة

فابتكرنا الياسمين

ليغيب وجه الموت عن كلماتنا

فاذهب بعيدًا فى الغمام وفى الزراعة

لاوقت للمنفى وأغنيتى .

فى هذا المقطع وما يليه حتى وصولنا إلى مقطع الندب نلحظ فكرتين تتمازجان إلى درجة التوحد واستحالة التميز ويتباعدان إلى درجة رؤية الفارق الفيصل بينهما، هاتان الفكرتان: أولاهما فكرة الشاعر عن أحمد / إلة، وثانيتهما فكرته عن أحمد / إنسانى.

وإذا يعلن الشاعر موت أحمد بكلمة واحدة « وتموت» ؛ يجعل الشاعر من حقيقة أن أحمد مات؛ فلا يريد له موتاً كإنسان، مثلما ارتعد « المؤمنون الجدد» ساعة مات النبىّ محمد، فهو يستدرك مباشرة فيلصق بفعل الموت كلمة « تحيا» وبـ « قرب دمى » ومن شىء أكثر قربا إلى الدم من الروح، وما موت أحمد قرب دمه إلا لجعله صنو الروح، ثم يعود الشاعر إلى جعل أحمد روح الأشياء أو روحاً فى الأشياء وعناصر الطبيعية والتى ترتبط فى ذهن الشاعر بما هو خير وإيجابى ونافع، فيقول « وتحيا فى الطحين»، لا حظ ما أن يعلن الموت حتى تليه الحياة، كأنما أحدهما ظل الآخر؛ «تموت، تحيا» .

أحمد يموت قرب دم الشاعر ويحيا فى الطحين، فانتبه إلى استخدام الشاعر فى الحالتين للفعل المضارع كأن الموت متواصل، وكأن الحياة متواصلة أيضًا، لكأن أحمد هو « تموز» ذاته الذى يحيى الأرض ونبتها بعد الموت سنة بعد سنة وإلى الأبد ... والطحين رمز لغذاء لا يستغنى عنه؛ وهو أيضاً رمز الخبز والغله المتعوب عليهما .

« وتزور صمتك حين تطلبنا يداك» الزيارة للحى وللميت؛ هذا هو الصاحب الأكبر، ولا يكون صمت إلا بعد كلام وصوت وحركة؛ فهل يقبل الشاعر موت أحمد؟! أبداً. إذًا يتم الجملة الشعرية السابقة بـ « **حين تطلبنا يداك**» إذن : «تزور صمتك حين تطلبنا يداك» وما من يد تطلب بهذا الحنو، يد متعركة حافية كما سيوحى بها المقطع تالياً، لا يمكن إلا أن تكون يد إله أو يد أم، وفى الحالتين يد تنبع حناناً وحماية ورماية .

« **وحين تشعلنا اليراعة**»

زيادة هذا الصمت» ؛ زيادة موت أحمد، تقترن بطلب من يد أحمد، وتقترن باشتعال مهوم فى ليلنا . واليراعة، التى تشعلنا ـ كما فى نص القصيدة ـ فراشة تضىء وهى تطير ليلا، كأنى بالشاعر وقد سيطر ظل الموت على ذهنه يتساءل : أين تلك الروح؛ روح أحمد ؟! فى موروثنا الروح تخرج من الجسد على شكل طائر أو ذبابة أو يراعة أو فراشة؛ وكل هذا يندرج فى مفهوم عن الروح يجعلها بعد الموت كائناً يطير؛ وفى قول العرب أن القتيل تخرج روحه على شكل طائر يصدى ويصبح اسقونى .. اسقونى .. مطالبًا بالثأر، ولا يسكت إلا بأخذ الثأر؛ كأن الشاعر وهو يزور موت أحمد يرى تلك الروح المشعة المشتعلة، وقد رأينا أن كل مشتعل ومشع، وهو نور، ارتبط فى ذهن الشاعر بأحمد المرفوع إلى نورانية وقداسة واضحة فى القصيدة وفى اتجاه آخر يمكن القول إن الشاعر تتلبسه زيارة موت أحمد؛ وهى زيارة رمزية على أى حال حين يشتغل بالكتابة؛ أى ساعه يأتيه وحى الأبداع، فتكون اليراعة هنا قلم القصب الذى كان أداة الكتابة قديماً. بعد هذا الاعلان «التموزى» عن الموت والحياة، يهبط بنا بساط الشعر إلى دنيا الناس، إلى الضعف المستكين الباحث عن تعويض، فيقول الشاعر :

مشت الخيول على العصافير الصغيرة

فابتكرنا الياسمين

ليغيب وجه الموت عن كلماتنا»

مشهد سريع ورهيب أن تمشي الخيول وهي الآن في صيغة الجمع لتكثر في المشـهـد خـيـول الموت الزاحف وعلى مـاذا؟! على عصافير صغيرة لم تنبت أجنحـتـهـا بعـد !!! أمـام جـيش الموت الزاحف هذا؛ ابتكرنا الياسمين . وكـأننا نخلق حـاجـة ملحـة تمكننا من إشاحـة وجوهنا عن مشهد الموت؛ مشهد وطء العصافير الصغيرة بسنابك الخيل . ابتكرنا الياسمين؛ لنوجد مشهداً بديلا، فيه بعض العـزاء؛ ياسـمـيناً مـعـرشًا مـزهراً يلهى ويطمئن إلى أن الحـيـاة مـسـتـمرة!! وفي تراث العرب : مسحوق زهرة الياسمين مـجـرب في قطع نزيف الأرحـام إذن نبتكر الياسمين لنبعد وجه الموت المطل في المشـهـد، ونبـتكره لنرقيء نزف الأرحام . أو ليسوا - فرسان خيول الموت - هؤلاء، هم من تربطنا بهم صلة الرحم؟؟ أوليسو هم الذين قطعوا الصلات وتركوا الأرحـــام تنزف؟! فلنا نحن أن نوقف نزف الأرحـــام، فلنبـــتكره، ولنخلقـــه «فابتكرنا الياسمين، ليغيب وجـه الموت عن كلماتنا »

« فاذهب بعيداً في الغمام وفي الزراعة

لاوقت للمنفى وأغنيتي ..»

بعد ذاك الابتكار لمشهد الياسمين. وهو مـهـمـا قلبناه دليل ضعف وإشاحة للوجه عما هو مؤلم . يدفع الشاعر بأحمد الشهيد مرة أخرى إلى العلاء، إلى الغمام المسـوق بالريح ليـعطى خـيـراً ونبـتًـا وسنلاحظ في هذا المقطع ومـايليه كلمت «اذهب » بصيغه فعل الأمر، وسنرى أن هذا الأمر « اذهب» يرتبط أبداً في تصعيد الشاعر لأحمد، تصعيده إلى ....، وبرفقة كل مـا هو إيجابي وخـيـر، فـلا بأس في الإعادة :

« فاذهب بعيداً في الغمام وفي الزراعه»

« واذهب إلى دمك المهـيـــا لانتشارك »

« واذهب إلى دمي الموحـد في حصارك »

« فاذهب عميقًا في دمي

اذهب براعم

واذهب عميقا في دمي

اذهب خواتم

واذهب عميقًا في دمي

اذهب سلالم» .

« فـاذهب عـمـيـقًـا في دمي واذهب عميقًا في الطحين »

سنرى بعد كل أمرٍ بالذهاب المقدس هذا، لازمة أوغاية يهدف إليها فعل الأمر شبه المتفائل هذا، مرات نسمع بعد أمر الذهاب عـــبـــارة « لاوقت للمنفى وأغنيـتـي...» وفـيـهـا من البـحـث والاستـعـجـال مـا ينبيء أن الشاعر يريد غاية معينة، وفي المرات الأخرى نسمع الغـاية والهـدف الحـاث للشـاعـر والذي يدفعه ليأمر أحمد بإلحاح وعجلة لأن يذهب ويذهب ... هذا الهـدف وهذه الغاية، وبكلمات الشاعر نفسه « **لنصاب بالوطن البـسـيط وباحـتـمـال الياسمين»** .

« فـاذهب في الغـمـام وفي الزراعة

لاوقت للمنفى وأغنيتي » .

عند الآشـوريين « حَـدُدْ» إله الريح والمطر، وهو من يسوق الغمام ويعصف به. إذن الشاعر يرفع أحمد إلى مرتبة «حِدُدْ» الراكب الغمام المشعل بشوكته البرق ... وإلى مرتبة « **تموز**» أيضاً وهو ما تتضمنه كلمة « زراعة»، ولنلاحظ أن فعل الامر «اذهب » يربط الشاعر بكلمتي «عميقًا وبعيداً» وهما كلمتان توصيان برغبة الشاعر الجارفة بأن يستنزف كل قدرة لروح الشهيد في ذهابها المقدس واختلاطها بروح الظواهر العظيمة ولأجل غاية محددة: « لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين » .

بدءاً بالمقطع الذي نحن بصـــدده وعلى امـتـداد المقـاطع التـاليـة سيكون الشـاعـر هو القـائل، وهو المخـاطب، وهو الرائي، وهو النادب، سيتم الانفصال البين بين أحمد والشاعر حتى دفقة الخاتمة، حيث يعود الشاعر إلى التوحد بأحمد، ولكن بطريقة أخرى، بتصاغر الشاعر إلى مناشد يائس مقابل إله متجل في كل الأشياء، هو أحمد

لا وقت للمنفى وأغنيتي

سيـجـرفنا زحـام الموت فـاذهب في الزحام

لنصـــاب بالوطن البـــســـيط وباحتمال الياسمين

واذهب إلى دمك المهـــيـــأ لانتشارك

واذهب إلى دمي الموحـــد في حصارك

لا وقت للمنفى

وللصور الجميلة فوق جدران الشوارع والجنائز

والتمنى

كتبت مراثيها الطيور وشردتنى

ورمت معاطفها الجبال وخبأتنى

فاذهب بعيداً فى دمى! واذهب بعيداً فى الطحين

لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين ».

إذن ... «لاوقت للمنفى وأغنيتى .. سيجرفنا زحام الموت فاذهب فى الزحام » سيلبى خطاب الشاعر من الآن فلاحقاً، لبوس التمنى والرغائب المحروسة بوعى إرادى ووصايا ملحة، يتخللها الندب والرثاء على أحمد الذى كان فلا وقت للمنفى منذ الآن لأن زحام الموت آتٍ فإما الخوض فيه وتحديه أو السقوط، والمراد طبعًا هو الذهاب فى الزحام وتجاوزه «لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين لاحظ كلمة « زحام»، كأن الشاعر تصور جمعًا هائلا يتدافع حاملا الموت للشاعر ولأحمد ولآخرين ... ولاحظ كلمة «احتمال » التى إذا ما عزلت عما حولها من كلمات تتجرد من شاعريتها. إننا نستخدم كلمة احتمال فى التنبؤات عن هبوط أو ارتفاع أسعار الأسهم، أو عن سقوط الأمطار. أو هبوط الرياح ... أما أن تستخدم فى الشعر فهذه أول مرة أراها فيه، وللمتتبع أن يراها فى أشعار كثيرين من الشعراء العرب بعد أن استخدمها **محمود درويش.**

« واذهب إلى دمك المهيأ لانتشارك

واذ هب إلى دمى الموحد فى حصارك»

دم مهيأ للانتشار؛ دم رشاش يصيب الجميع منه نصيب، هو دم أحمد، إنه الدم الموزع على الآخرين . مثلما قسم الشاعر من قبل حسب أحمد، فمنح عباءات للفلاحين من جلده، وبيانات من جسده، وقنبلة وزهوراً من يده، هاهو يجعل من رشاش دمه مساحة للانتشار . ونرى هنا بجلاء الافتراق الحاصل بين الشاعر وأحمد بعد موته، دم أحمد للانتشار والانتشار «**دمك المهيأ لانتشارك**»، ودم الشاعر إلى التوحد والانجماع فى الحصار « دمى الموحد فى حصارك ».

«لا وقت للمنفى ...

وللصور الجميلة فوق جدران الشوارع والجنائز والتمنى»

لا وقت ... لاوقت، الشاعر متعجل للانتهاء إلى خلاصة ما وإذا تصورنا بيروت الـ « ٧٦ » فإننا سنتذكر الجدران مرصوفة بصور وبيانات، صور ليس فيها من الجمال سوى أنها صور لشهداء .. حتى الجنائز ما عاد الشاعر يطيق صرف الوقت فيها، حتى دفن من يقتل ما عاد له فى زمن الشاعر المتسرع من وقت . بل حتى الأمنية ما عاد بوسعه أن يتوقف عندها، ولو من باب صرف الذهن قليلا . هو متعجل، متعجل «لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين » .

« كتبت مراثيها الطيور وشردتنى

ورمت معاطفها الجبال وخبأتنى»

هذا الاندخال» فى نسيج القصيدة كتبه الشاعر فى ثلاث صيغ، فى مطلع القصيدة آن كان الزمن زمن التشرد، وبعد الإهداء لأحمد يقول :

« مضت الغيوم وشردتنى

ورمت معاطفها الجبال وخبأتنى»

وفى زمن البحث عن الهوية يثبت الشاعر هذه الصياغة بالشكل التالى

« سافرت الغيوم وشردتنى

ورمت معاطفها الجبال وخبأتنى»

وفى زمن المقاومة الذاهبة إلى الشهادة، وهو زمن هذا المقطع ترد الصياغة بهذا الشكل : « **كتبت مراثيها الطيور وشردتنى ورمت معاطفها الجبال وخبأتنى** » .

نلاحظ أن هذه الصيغ يمكن قسمة كل منها إلى صورتين، فى الصورة الأولى من كل صياغة هناك حركة انفضاض وتشرد تحملها الغيوم أو الطيور، وكلاهما « الغيوم والطيور» لهما صفة الرحيل الدائم فى الفضاء، كلاهما بلاوطن، كلاهما على سفر دهرى . لذا أن نتصور الغيوم ماضية بلا ثبات، وهذه هى الحال الواقعية، والغيوم خيِّرة حاملة للمطر يتمناها الناس والأرض، فلم اختارها الشاعر لقيمة سلبية بالنسبة إليه؟!، أليس لأنها تمضى إلى بلاد الناس بينما هو لابلاد له؟! الغيوم تمضى، تسافر، إلى كل البلدان إلا بلد الشاعر

أحمـــد الـزعـــتــر

المضاع، فما تفرقها فى الجهات إلا تشرداً وكم كان اختيار الغيوم لزمن التشرد لائقاً، فالغيوم لا تحط على الأرض؛ وهى تكاد لا تمس إلا شغاف الجبال فى سفرها الدائب . فى حين كانت الطيور فى الصيغة الأخيرة هى التى ترسم أفق التشرد؛ فلم اختار الشاعر الطيور فى تشرده الأخير ؟! نعود إلى قولة العرب : إن روح القتيل تظل ترف وتصدى زاعقة. اسقونى اسقونى أليست صورة طيور تطالب بالثأر، ثم تنفض وقد ملّت الصراخ؛ ولا من مجيب، أحدٌ وأقسى ندب ورثاء يمكن أن يتوجدا ؟!!

فى الصورة الثانية وفى الصياغات الثلاث، تبرز الأرض عنصراً أولا فى الصورة . فى الصياغتين الأولى والثانية حيث الزمن زمن التشرد والبحث عن هوية، رمت الجبال معاطفها وخبأته، وهذا ما يلزم المتشرد المهزوم الضائع، يلزمه غطاء يخفيه عن أعين الملاحقين. أما الصورة الثانية فى الصياغة الثالثة، قول الشاعر ، ورمت معاطفها الحقول وجمعتنى، نلاحظ فيها أن الحقول حلت محل الجبال. وهى أكثر أنساً وأزخر عطاء من الجبال، وأن كلمة «جمعتنى» حلت محل «خبأتنى»، فى كلمة « جمعتنى» فاعلية وإيحاء بالتقاء الشاعر بنفسه، بينما كلمة « خبأتنى » فيها سلبيته وتلهفة للاختباء تحت أى غطاء .

سنقرأ فى المقطع التالى رثاء مخوضاً ومستخلصاً منه زبدة، رأى الشاعر أن يجعل من زبدة هذا المخض بياناً حياتياً وسياسياً وفلسفة حلول، فيحل دم أحمد فى دم الشاعر ودماء من سيواصلون استخدام الحصار المفروض عليهم سلاحاً لهم حتى نهايات العواصم وحتى رصيف الخبز والأمواج :

يأحمد اليومى

ياسم الباحثين عن الندى وبساطة الأسماء

ياسم البرتقالة

يأحمد العادى!

كيف محوت هذا الفارق اللفظى بين الصخر والتفاح

بين البندقية والغزالة !

لاوقت للمنفى وأغنيتى ....

ينادى أحمد هنا مناداة مزدوجة، مناداة لأحمد بسيط وعادى، إنسان من أولئك الذين لا تبهرهم بهرجة أو لمعان خادع، ينادية الشاعر واصفاً إياه باليومى وببساطة الاسم وبالعادى، نلمس من إلحاح الشاعر على بساطة اسم أحمد ويوميته، رغبة فى اللجاجة والتفطين، إلى أن المركب المعطوب المطلوب إنقاذه، هاهو أمام عيوننا، لا مركب فى بحر الصين؛ إنه هذا المركب المائل أمامنا، وأن الحدث حدث يومى عندما وبيننا، وليس حدثاً فى جزر بعيدة وفى مستوى المناداة الثانى ينادى أحمد كإله حلت روحه فى الأشياء وفى الطبيعة :

« ياسم البرتقالة

كيف محوت هذا الفارق اللفظى بين الصخر والتفاح

بين البندقية والغزالة »

حقيقة ليس إلا إله من يمحو الفارق بين صخرة جامدة وتفاحة حية، وبين بندقية صائدة وغزالة تُصطاد، بل هو إله يتمتع بقدر هائل من الحب ليرى البندقية والغزالة شيئاً واحداً. وتأتى اللازمة الحاثة على استعجال الوقت :

«لاوقت للمنفى وأغنيتى ...»

الزمن يمضى سريعاً فلاوقت للندب :

سنذهب فى الحصار

حتى نهايات العواصم

فاذهب عميقاً فى دمى

اذهب براعم

واذهب عميقاً فى دمى

اذهب خواتم

واذهب عميقاً فى دمى

اذهب سلالم

يأحمد العربى قاوم

لا وقت للمنفى وأغنيتى ..

يستعير الشاعر هنا ذاك «الذهاب» المقدس الذى تكلمنا عنه سابقاً، لذهاب جماعى (سنذهب؛ فى صيغة الجمع) موحياً أن نثار دم أحمد فعل فعله، وأن جمعاً سيتقدم لإنهاء العواصم، وإنهاء العواصم معادل شعرى لقول سياسى واضح الدلالة

يريد الشاعر لدمه أن يمتص دم أحمد ويمتزج به، ولا يكفيه الامتزاج؛ بل يريد لدم أحمد أن يعرش وينبت براعماً فى عروقه ، فاذهب عميقاً فى دمى، اذهب براعم . اذهب خواتم اذهب سلالم». تحيلنا الخواتم إلى الطبع من طبع، طباعة، كأن الشاعر يريد القول : فليكن د

دمـك خـتـمًا يطبع دمى، وتذكـرنا الخواتم بالزواج؛ كأن الشاعر يريد زواجًا لاينفصم بين دمه ودم أحمد . فى مقطع سابق قـال الشـاعـر فى أحـمـد إنه سلم الكرمل، وذلك بعد قصة بحثة عن هويته ولقياها قرب نفسه أولا، ثم فى نفسه ثانيًا، وبعد أن تأهبت الجغرافيا من المحيط إلى الخليج لإعداد جنازة أحمد وانتخاب مقصلة لرأسه، وبعد اكتشاف أحمد أن طريق روما هى طريق القوة، بعد كل هذا وصفه الشاعر بأنه سلم الكرمل: « وحيفا من هنا بدأت وأحمد سلم الكرمل ...»؛ هذا هو الشاعر الآن يريده فى دمه لا سلم واحد، وإنما سلالم؛ سلالم لكل البلدات والجغرافيا المفتقدة . وإذن عند الشاعر رغبة جامحة لأن يأخذ كل شىء عن أحمد؛ وأن يبقى أحمد ماثلا « قائماً فى الزمان»، وأن تحل روحه فى روح الشاعر وفى دمه .

لاوقت للمنفى وأغنيتى
سنذهب فى الحصار
حتى رصيف الخبز والأمواج
تلك مساحتى ومساحة الوطن ـ الملازم
موت أمام الحلم
أو حلم يموت على الشعار
فاذهب عميقًا فى دمى واذهب عميقًا فى الطحين
لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين

سنذهب ذلك « الذهاب» المقدس فى الحصار، منتزعين سلاح حصارهم حتى رصيف الأمان؛ رصيف الخبز والخير . وإذا يحس الشاعر أن خطابه السياسى أثقل على الشعر، يلقى وسط هدير الخطاب السياسى صورة شعرية، هى فى الشعر مثل فراشة تموت وتحلم، وتصر على حلمها إلى درجة الاشتعال فى النار « موت أمام الحلم أو حلم يموت على الشعار، هذا ماسماه الشاعر مساحة له وللوطن؛ أى حدود حلمه وحدود حلم الوطن؛ فى هذا الحلم نلحظ اليأس متجليًا فى كلمتى «موت، ويموت» : «موت أمام الحلم، أو حلم يموت على الشعار» . ولكن يأس الذاهبين إلى التضحية المقدسة بأنفسهم «لنصاب بالوطن البسيط وباحتمال الياسمين »

قبل عدة مقاطع من القصيدة، ومن زمن القصيدة قبل موت أحمد، كان الشاعر يخاطب أحمد بأداة النداء «يا» أو «يا أيها»، أما وقد مات أحمد الإنسان المقاتل، وحلت روح أحمد المؤله فى الأشياء وفى الطبيعة ، فإن الشاعر يكتب فى المقطع التالى مرثية ندب لأحمد الميت كإنسان ، يروسها بمرثية تليق بإله، معدداً « كما تعدد الندابات فى المآتم، رغم الفارق «شاعر يندب وعدادة، تندب أيضاً. الندابه «تعدد» وتقول فى ندبها كان وكان وكان، أما الشاعر فلا يريد لأحمد «كان» هذه، لأنه يريدة مترفعًا عن الموت وإن مات، يريدة روح إله تحل فى الآخرين، فيوجد بدلاً من (كان العدادة) «له» التى توحى بأن من يرثى موجود؛ «قائم فى الزمان»؛

وله انحناءات الخريف
له وصايا البرتقال
له القصائد فى النزيف
له تجاعيد الجبال
له الهتاف
له الزفاف
له المجلات الملونة
المراثى المطمئنة
ملصقات الحائط
العلم
التقدم
فرقة الإنشاد
مرسوم الحداد
وكل شىء كل شىء كل شىء
حين يعلن وجهه للذاهبين إلى ملامح وجهه

كل هذا الحشد فى التعداد بما لأحمد، يهدف منه الشاعر الوصول إلى إعلان صريح واضح بين، هو إعلان أحمد « وجهه للذاهبين إلى ملامح وجهه»، إنه التجلى؛ تجلى أحمد، كما الله يتجلى !

للذين حصلوا حتى وصلوا إلى الكشف؛ حين ينزع عن ذاته الحجب الساترة بينه وبين الواصلين الفانين فيه .

تنقسم المرثية إلى قسمين، قسم أحمد المترفع المؤله :

« وله انحناءات الحزيف
له وصايا البرتقال
له القصائد فى النزيف
له تجاعيد الجبال »

أحـــمـــد الــزعـــتـــر

تذكـــرنا صـــورة « وله انحناءات الخريف، فى جدتها، وفى المبهر فيها، بالصورة التى قرأناها سابقاً « ياخصر كل الريح». بما أن الخـــريف زمن، وبما أن الانحاء إيحاء بحركة فى المكان؛ فمن له الزمان والمكان غير إله؟ . نحس فى هذا الجزء من المقطع الذى نقرأه ؛ أننا أمام كلمة تأبين. أنما أى تأبين هذا؟!

تعداد مناقب ؟! لا . مديح لما كان وكم كـان ؟ لا . إنما هى كلمة صوفى غنى فى المؤبن المقـــدس الذاهب فى التقـديس حداً تقف له أرواح الطبيعة، وأرواح الأشياء، وأرواح الأرواح ساهمة غائبة عن ذواتها منتظرة لحظة التجلى والكشف لتـسجـد وتغنى فـيـه « وله انحناءات الخريف، له وصايا البرتقال، له القصائد فى النزيف، له تجاعيد الجبال ... له كل شيء حين يعلن وجـهــه للذاهبين إلى مـلامح وجـهــه ». ولأن الوقت وقت ندب، جاءت الكلمات متفقة مع الحـزن والندب « الخـريف، وصـايا، قصائد فى النزيف، تجاعيد الجبال ...» .

أما ما يخص أحمد / الأنسان فى هذا التأبين / الندب :

« له الهـتـاف، له الزفـاف، له المجـــلات الملـونـة، المـرائى المطمئنة، ملصقات الحائط، العلم، التـقـدم، فـرقـة الإنشـاد، مـرسـوم الحـدود، كل شىء؛ حين يعلق وجهه للذاهبين إلى ملامح وجهه »

وهى صور ليست بالغريبة عنا ولا عن الشاعر أيام « أحمد الزعتر» وقبله، وبعده، إلى الخروج الكبـير من لبنان؛ فالهتاف، والزفاف والمجلات الملونة، وملصقات الحائط، والعلم وفرقة الإنشاد؛ كلها مفردات حياة يومية كانت تعيشها المقـاومـة فى لبنان وجـزء من المشرق العربى، كنا نسمع الزغاريد والهـتافات تغطى نعش الشهيد المحمول ساعة الدفن؛ كنا نرى صـور الشـهـيـد وبيـانـات عن اسـتـشـهــاده وحـيـاتـه فى المجـلات والصحف، ونراها ملصقة على الجدران فى الشوارع؛ كنا نحضر حفلات التأبين الصاخبة كأنها احتفالات أعراس ....

سينجلى مشهد التأبين بشقيه واضحاً مرتقياً سلالم المقدس حتى النهاية الفانية فى وحدة الكل، والتى عبر عنها الشاعر بـ « العبد » والمعبود، والمعبد » ولكن قبل الوصول إلى هذه الوحدة المتصوفة « أو الناقلة من وحدة الطبيعة/ والله فكرتها؛ لنا وقفة مع الندب المر والندم الذاهل :

يا أحمد المجهول !

كـيـف سكنتنا عـشـرين عـامًـا واختفيت

وظل وجـهـك غـامـضًـا مـثل الظهيرة

يا أحـــمـــد الـسـرى مـثل النار والغابات

أشهر وجهك الشعبى فينا

واقرأ وصيتك الأخيرة ؟

واجـدون نـحن فى هذا المقطع أحـد مـفـاتيح شـعـر **محـمـود درويش** : **يا أحـمـد المجـهـول** . كـيـف يكون مجهولا وهو الذى تجمعت له الخلائق والكائنات؟ كيف يكون مجهولا ونحن عرفناه فى القصيدة ومنها حتى نكاد نرسم ملامحه؟ ألم يحشد الشاعر فى قصيدته كل ما يدفعنا إلى تقديس أحمد مثلما قدسه هو؟ فكيف يكون مجهولا؟ فى هذا نجد حب **محمود درويش** لجمع الشىء وضده فى وحدة تفور بالسر؛ الغـامض الذى يشكل روح الصـورة الشعرية .

« كيف سكنتنا عشرين عامًا واختفيت

وظل وجـهـك غـامـضًـا مـثل الظهيرة

أيمكن أن يسكننا شىء أو فكرة أو صـورة؛ ونظل على جـهل بالشىء أو الفكره أو الصورة، ذلك قـول متناقض لأول وهلة؛ لكن ... ألم نفطن إلى أحمد ورحنا نندبه ونقدسه بعد موته؛ بعد فوات الأوان بعـد أن ذهب عنا ألم نكن رغم حلوله فينا عشرين عامًا فى غفلة فلم نعرفه حقًا ؟ إذن . ألا تتضح الصورة الموارة « وظل وجـهك غـامـضًـا مـثل الظهيرة»، الظهيرة غامضة أبداً. فالظهيرة مملوءة بالضياء وبها تنصع الأشياء . ولكن !! انظر فى عين الشمس صانعة الظهيرة، وهى الواضحة المانحة الضياء، يزوغ بصرك عنها من شدة وضوحها؛ ليرسم لك البصر قرص الضياء متموج النور غامض الحدود والإطار . وكذلك أحمد .

يا أحـــمـــد الـسـرى مـثل النار والغابات تشبيه أحمد بالغابات بالغابات معقول، فالغابات حافلة بالأسرار غنيه ومدهشة وغامضة؛ هى عالم مجهول لا يرى الداخل فيها غير حيز ضيق؛ بينما يظل إحساسه بعمق الغابة ووسعها وما

تخفيه يمتلك عليه رؤيته ورؤاه . أما أن يشبه الشاعر أحمد بالنار فهو التشبيه الذى قصدناه بالصورة المتناقضة المتحركة المتجادلة؛ إذا ليس فى الدنيا ما هو أكثر وضوحاً من النار بل بوضوحها تتوضح الأشياء . أسرى إذن وهو يمثل هذه الأبهة الإلهية . هذه السرية « الدرويشية» يفضحها تشبيه أحمد السرى بالنار وهى المعلم الذى لا يخفى فى الصورة « ياأحمد السرى مثل النار والغابات» إيحاء بأن هناك حريقاً وشيك الاشتعال؛ فتجاور النار والغابات فى صورة غامضة مرتهجة سيتبعه اشتعال لا محالة .

« اشهر وجهك الشعبى فينا
واقرأ وصيتك الأخيرة »

مرة أخرى كيف يكون مجهولا وسرياً ثم يكون شعبياً ؟!!!!

هو إذن سرى بسكناه فينا دون أن نفطن له، وهو غامض بعمقه وصمته . هو أيضاً الوجه الشعبى المألوف الذى سيقرأ وصيته الأخير، وهو النار التى لا تخفى، وهو ضرار العلم الذى على رأسه نار . هو كل هذا وذاك .

يأيها المتفرجون ! تناثرو فى الصمت

وابتعدوا قليلا عنه كى تجدوه فيكم

حنطة ويدين عاريتين

وابتعدوا قليلا عنه كى يتلو وصيته

وكى يرمى ملامحه

على الموتى إذا ماتوا

على الأحياء إن عاشوا!

بعد كل الذى حصل؛ بعد هذا القصيد الملحمى الجاعل من أحمد إلهًا، ومن القص المتضمن فى الشعر؛ كتابة أسطورية، أليس من الغرابة بعد كل هذا أن يبقى هناك متفرجون :

« يأيها المتفرجون ! تناثروا فى الصمت كى تجدوه فيكم حنطة ويدين عاريتين»

أيها المتفرجون ! تعبير فيه إدانه وتشاؤم . الزمن يمضى، والقصيدة تقترب من النهاية، والشاعر يغص بالمرارة، فيرى فى أولئك الذن لبسوا جلد أحمد عباءات، والذين كتب لهم أحمد بجسده بياناً، وأولئك القادمون إلى غروب السهل، وفقراء الأزقة، وأولئك الذين منحهم ظلاً؛ كلهم يختصرون ويكثفون إلى مجرد متفرجين!!! والمتفرج عاطل ينظر إلى شىء أو حدث لايعنيه؛ ربما تأسى أو حزن، لكنه فى النهاية متفرج فقط . الشاعر استخدم التعبير ذاته وقت كان حلمه / حلم أحمد يشب صاعداً، وقت كان الحلم يلتئم؛ فالتفاؤل أنطق الشاعر آنذاك :

« وصاعدًا نحو التئام الحلم

تتكمش المقاعد تحت أشجارى وظلك ..

يختفى المتسلقون على جراحك كالذباب الموسمى

ويختفى المتفرجون على جراحك

فاذكرينى قبل أن أنسى يدى »

هنا متفرجون على أحمد المسجى فى الشهادة، وهناك متفرجون على المرأة/ الأرض التى يخاطبها الشاعر فى الحلم، الحلم المتمنى والمرغوب فى اليقظة بهذه الكلمة « المتفرجون» أوجد الشاعر رباطاً بين أحمد - الشهيد وبين جراح المرأة / الأرض المنعكس عليها ذباب موسمى .... متفرجون، لكن تفاؤل الحلم فى مقطع المرأة/ الأرض يجعل المتفرجين يختفون؛ أما هنا أمام الجسد الشهيد؛ فالمتفرجون حاضرون يتحلقون فى دائرة خائفة، رغم ذلك يظل موقف الشاعر منهم فى تناقض فهو الدامغهم بتلك الكلمة المشينة « متفرجون» يرغب أن يرى أحمد فيهم حنطة ويدين عاديتين . وللمقارنة مرة أخرى؛ نلحظ « الذكورية» تأتى على أحمد إلا أن يكون فعالاً؛ مشهراً وجهة الشعبى؛ موصياً وصيته، حتى وهو فى مشهد الموت مسجى للدفن يمد يداً عادية فيها الخير والعمل . بينما ظلت المرأة / الأرض « الأنوثة» مجرحة عاطلة؛ يرشف الذباب من جراحها؛ ويتفرج عليها المتفرجون، وكل ما يطلبه الشاعر منها ألاتنساه .

أمام قدسية المشهد؛ مشهد أحمد المسجى، يطلب الشاعر من المتفرجين أن يتناثروا فى الصمت ويبتعدوا قليلا؛ وهو طلب فيه إضافة إلى الإدانة، الرأفة؛ والتمنى، وهو مايفسره قول الشاعر « كى تجدوه فيكم حنطة ويدفن عاريتين»، وللحنطة فى الموروث الثقافى دلالة مكثفة؛ فهى رغيف العيش منذ بدء الحضارة فى هذه المنطقة؛ والرغيف أول بلغه حضارة تناولها « أنكيدو» بعد تخليه عن رعويته، والحنطة هى التى كانت سبباً فى لقيا يوسف بعد غدر إخوته به وضياعه، ثم بره بوالده وإخوته الغادرين،

أحمد الزعتر

ومن الدنيا يدمن مع المحنط فى مصر القديمة الحنطة والذهب ... ولممضوغ الحنطة منفعة فى شفاء عضة الكلب المسحور حسب الموروث العربى، إذن فالشاعر يريد من أحمد المغدور بسعار أبناء العم أن يعطى هؤلاء المتفرجين شفاءً من عضات سعارهم؛ ولخيرهم . رغم إدانة الشاعر لهؤلاء المتفرجين، فإنه مثل مسيحى مؤمن؛ يغفر، ويريد لهم من أحمد وصية وملامح وحنطة ويدين للعمل نحن أمام صورة، بل مشهد مهيب؛ شهيد مسجى وأى شهيد!!! ومتفرجون يتحلقون متزاحمين فى الفرجة عليه، فيطالبهم الشاعر أن يتباعدوا ويوسعوا تحلقهم الخالق: « كى يتلو وصيته على الموتى إذا ماتوا» . من هو الميت إذن؟ أمن يتلو وصيته؟ أم أولئك المتفرجون الأحياء فى الظاهر الذين جاءوا ليلقوا نظرة أخيرة على شهيد يدفن ويلقن آخر كلمات الشريعة كزاد للقبر فإذا بالميت هو من يلقن المشيعين وصية أخيرة؟! . هو الحى إذن؛ والمشيعين موتى!!! هو الحى . وهو من ستيحل روحه فى الأحياء / الأموات الذين يرودون دربه الذى مشاه . هو من سيمنح ملامحه لمن بعده لأنه الحى الذى لا يموت !!!

أخى أحمد

وأنت العبد والمعبود والمعبد

متى تشهد

متى تشهد

متى تشهد ؟!

النهاية المكثفة؛ والتلخيص المبهور النفس والعصب . أحمد مات، وشيع، ودفن؛ والشاعر يناجيه، أخى أحمد؛ والأخ شقيق وصاحب/ إنسان . ثم يقفز الشاعر إلى « أحمد / كل شىء»؛ كلمة إسلامية إذا ماتعلقت بالدين ؛ العبد لله : انسان حر فى عرف الإسلام؛ فهو عبد لله كى لا يكون عبداً لأى شىء آخر والمعبود» : هو من توجه إليه العبادة؛ هو الله . والمعبد: هو المكان المقدس المخصص للعبادة والصلاة . ثلاثة رموز يقابلها أحمد / الانسان، أحمد / الإله ، أحمد / المكان الطاهر .

العبد / أحمد / الانسان

المعبد / أحمد / المكان المقدس؛ الوطن

المعبود / أحمد / الإله

يطلب الشاعر من أحمد / الـ « كل شىء » بإلحاح تكرار السؤال مرات ثلاث: متى تشهد،متى تشهد، متى تشهد؟ سؤال محير، مرير، ويائس!!! إن من يموت تلزمة قيامة كى يشهد، وسيقوم المسيح لتقوم القيامة، فهل ينتظر الشاعر قيامة أحمد/ المسيح؟ للفعل الثلاثى «شهد» اشتقاقاتة المتعددة، يهمنا منها؛ المشهد؛ والشهادة؛ والفعل الثلاثى ومضارعة، كلها لها فى اللغة العربية وقع كبير؛ فإذا ما اقترنت بالشعر صارت هائلة المعنى يتفتح على حدث جلل دومًا، وما «مشاهد يوم القيامة، إلا مشهد منها؛ وكذلك المشهد البحرى ، الذى رآه الشاعر.

والشهادة والشهود فى يوم الحساب فيصل بين الخير والشر والشهادة أى التضحية بالنفس من أجل عقيدة أو وطن حدث يرتبط بأذهان البشر بقدس دينى، أخلاقى، أو وطنى.

فمتى يشهد أحمد الروحه (العودة)حلت فى البشر، وفى الأرض وفى الإلهة؟ متى يشهد. ■

إشارات :

١ ـ كتبت هذه الدراسة فى « الرقة» على الفرات ـ ما بين عام ٩٣ ـ ٩٤ .

٢ ـ «أحمد الزعتر» ـ «مديح الظل العالى» ـ دار العودة، بيروت ـ ط ١٣، ـ ١٩٨٧ .

٣ ـ اكتحل : وقع فى شدة . فى القاموس

٤ ـ فى الجيش الإسرائيلى الآن فرقة خاصة تحت اسم « مسادة »

محمود درويش .. رؤية عربية



الحصان يقتحم الأشباح

وائل غالي

قا كان العنف التاريخى الذى يعانى منه الشعب الفلسطينى ولايزال عنفًا كونيًا يجاوز الحدود إلى الوجود والزمن إلى الأبد. وقد أحال التخييل الشعرى للجرح الفلسطينى فرادة الجرح إلى جرح عالمى، إلى صورة تفصيلية لعذابات الإنسان فى حد ذاته، حيث إن الجرح الفلسطينى لم يكن ولم يصبح شعراً من وحى نفسه، إنما حولته الطاقة الشعرية الموهوبة إلى مثال لضحية الجلاد، إلى جرح فريد ونموذج للجرح الإنسانى عبر العصور.

وليس كتاب «لماذا تركت الحصان وحيدًا» (١٩٩٥) للشاعر الفلسطينى العربى الكبير محمود درويش مجموعة شعرية أو ديوانًا، وإنما هو كله قصيدة واحدة يقبض فيها على الأشباح التى ظلت غائبة عن الثقافة العربية منذ الشريف المرتضى وبهاء الدين الإربلى على جه التقريب.

يبدأ درويش قصيدته من اللحظة الشبحية بعينها التى يتذكر فيها هؤلاء - الجد والجدة والأب - الذين مضوا عنه إلى حيث لا يعلم فيروح يقف على أطلالهم. وهو ينطلق فى بناء القصيدة من رؤيته لشبحه هو، وهو يأتى من بعيد، ثم ينتقل إلى الجزء الثانى، أى الأبواب الستة، أيقونات من بلور المكان، فضاء هابيل، فوضى على باب القيامة، غرفة للكلام مع النفس، مطر فوق برج الكنيسة، أغلقوا المشهد.

وهو يرى شبحه لأنه سبق أن قتل نفسه:

آن للشاعر أن يقتل نفسهْ

لا لشىء، إلاّ لكى يقتل نفسَهْ»(١).

ويظهر الشبح بعد الطوفان الذى أرسله التاريخ على الناس لفسادهم:

«فى المساء الأخير على هذه الأرض نقطع أيامنا عن شجيراتنا، ونعدُّ الضلوع التى سوف نحملها معنا والضلوع التى سوف نتركها، ههنا.. فى المساء الأخير»(٢).

فى المساء الأخير على هذه الأرض يثور السؤال:

«هل من نبى جديد لهذا الزمن الجديد؟»(٣).

هل من نبى جديد بعد فساد الجنس البشرى أو نهايته؟ إن تقليد الطوفان كان مشهوراً عند الشعب الذى انحدر منه العبرانيون. ففى وطن إبراهيم القديم، فى سومر وآكاد كان يذكر الطوفان كأزمة كبيرة فى تاريخ الإنسانية. الأمر الأكيد أن تاريخ الإنسانية يمر الآن بأزمة كبيرة

أوجزها **درويش** فى سؤال البحث عن النبىّ الجديد.

والسؤال عن النبىّ الجديد بحث عن أرواح الأنبياء السابقين بين القبور حيث يخيم الظلام فيمنع رؤية الأشياء. غاب الأنبياء أو ماتوا. على كل حال يحلم الشاعر بهذه الأرواح التى قد تبدو وهمية أو غير حقيقية. والنبىّ الجديد هو الذات الثانية، شقيقة أو قرينة الشاعر، أو هو شكل فى داخل الشكل الشعرى مزود بإرادة وحركة خاصة به أو خيال شخص ميت. لكن **درويش** لايدعو بالضرورة إلى موت الأنبياء، حيث إن القرين هو روح الشخص قبل وفاته مباشرة وكثيراً ما تقوم الأطياف بدور الملهم أو المحذر السابق على ظهور شىء جديد.

بالتالى فرؤيا الظل لا تمحو الظل وإنما تُبيِّنه بوصفه ظلا. ويكشف الشاعر القناع عن وجه النبى لحظة نسيانه لنفسه ويحفظه ويذكره هو ونسيانه. إن فكر النبوة عند **درويش** هو فكر.. «الذكر» والذكر كنسيان أساسى للنبوة. وبعبارة أخرى الذكر هو رؤية غياب الأنبياء حيث يظهر الغياب أمام الأعين. غياب الأنبياء حاضر فى صورة غائبة وعنيفة. «**ذاكرة للنسيان**، كما قال **محمود درويش** فى كتابة النثرى عن بيروت ١٩٨٢. وهى ذاكرة لنسيان النبوة التقليدية. والنبى الجديد ماثل فى الظل والنسيان. ينسحب ويتردد ويتوه ويتخفى ويتعجب. مما يجعله مختلفًا تمام الاختلاف عن جميع صفات ونعوت النبىّ المرسل من عند المطلق واجب الوجود. فهذا النسيان للنبوة ظل يلاصق مجموع تاريخ الإلحاد فى الإسلام المتيافيزيقى والشعرى منذ زمن بعيد حتى جاء الشعر العربى الحديث ـ وليس الفكر العربى الحديث ـ وأسّس فكره على ذاكرة لنسيان النبوة. لم يفلت الشعر الحديث من نسيان النبوة لأن الفلسفة نفسها وعلم الكلام واللاهوت الحديث والأديان والأديان المقارنة لم تستطع أن تزيل هذا النسيان. ولأن حجب النبوة جزء لا يتجزأ من جوهر النبوة الجديدة للزمان الجديد. أما النبوة المحض، النبوة المطلقة، التوحيدية، فهى تشويه أو تجريد لحقيقة النبوة الجديدة. فالحجاب الذى يحجب النبوة أساسى فى طبيعة النبوة نفسها والتى فحواها تقديم أو عرض مالا يمكن عرضه أو تمثيله. وهو الطيف.

ليس الطيف الذى يراه الشاعر قادمًا من بعيد شيئًا من بين الأشياء الكثيرة الموجودة، المادية أو الروحية، الأرضية أو السماوية، القائمة هنا أو هناك، الواضحة أو الغامضة، إنما هو يتجوهر بالخفاء الوجودى من وحى نفسه. يأتى «الطيف فى إطار الموت والقتل والأحلام. لكنه يتخفى فى الهامة والغيلان والجن. كان العرب قبل الإسلام يزعمون أن الإنسان إذا قتل ولم يؤخذ بثأره يخرج من رأسه طائر يسمى الهامة وهو كالبومة فلايزال يصيح على قبره اسقونى إلى أن يؤخذ بثأره»[4]. والروح كالهواء الذى فى باطن جسم الإنسان الذى ضد نفسه. والنفس «طائر يتبسط من جسم الإنسان إذا مات أو قتل. ولايزال متصوراً فى صورة الطائر، يصرخ على قبره مستوحشًا له، وفى ذلك يقول بعضهم:
سلّط الموتُ والمنون عليهم، فلهم فى صدى المقابر هامُ. وزعموا أن هذا الطائر يكون صغيراً ويكبر حتى يصير كضرب من البوم ويتوحش ويصرخ ويوجد فى الديار المعطلة والنواويس ومصارع القتلى. ويزعمون أن الهامة لاتزال عند ولد الميت لتعلم ما يكون من خبره فتخبر الميت»[5]. ويستخدم **محمود درويش** هذا الضرب من البوم فى «**ليلة البوم**» التى لا يلامس فيها الحاضر الأمس، وإنما تقوم فيها «خيمة الأبدية» التى يعيش بها «سادة الوقت، الفلاسفة». وقد أصبح البوم منذ هيجل[6] رمز الفلسفة التى لا تظهر إلا فى الليل. إذن فى ليلة البوم الفلسفية يلامس الحاضر نفسه ولا يلامس الأمس ولا الغد. يغيب الوجود فى حاضر لا زمان له ولا مكان له أو يقوم الوجود فى

لحظة أبدية بالضبط. وبالتالى فالغد يبدو غامضاً:

«ماذا سيحدث.. ماذا سيحدث بعد الرماد؟»(٧).

والجواب فى «متتاليات لزمن آخر» لزمن غير زمن الماضى والحاضر والمستقبل، هذا الزمن الذى أفنى البشر أو شقهم إلى اثنين، إلى الأنا، واسم الأنا، إلى الهدوء الراكد حيث لا تاريخ ولا موتى ولا أحياء بل ولا هدنة ولا حرب ولا سلام..

ويبدو أن فكرة الطواف حول الذات فى «**لماذا تركت الحصان وحيداً**» وما تحمله من نقد للأنا محاولة من الإنسان لاستنفاد مصيره (إلى آخرى وإلى آخره) من يد الزمان (الأول) الذى يطوف على البشر فيفنيهم، ولكن الأيام سوف تستمر فى الطواف بالبشر. فالحرب لا نهائية بينهم:

«أطل على لغتى بعد يومين،
يكفى غياب قليل ليفتح
أسخيليوس الباب للسلم يكفى
خطاب قصير ليشعل أنطونيو الحرب،
تكفى
يد امرأة فى يدى
كى أعانق حريتى
وأن يبدأ المد والجزر فى جسدى فى جديد»(٨).

وليست مصادفة أن يستحضر الشاعر امرأ القيس (خلاف غير لغوى مع امرئ **القيس**) لأن امرأ **القيس** ارتفع بفكرة الطواف إلى تأمل معنى المصير الإنسانى على الأرض. أما **عروة بن الورد** فيمثل فكرة الطواف من أجل المقام. وأما **الأعشى** فقد تعلق بالطواف حول المال.

وكما فى **امرئ القيس وهاملت لشكسبير**، فشبح الأب هو الذى يؤرق الشاعر فى «**لماذا تركت الحصان وحيداً**». وبعبارة أخرى سؤال «لماذا تركت الحصان وحيداً» هو السؤال الذى يثيره الابن أمام شبح الأب:

«لماذا تركت الحصان وحيداً؟
لكى يؤنس البيت، يا ولدى،
فالبيوت تموت إذا غاب سكانها..»(٩).

وسؤال «**لماذا تركت الحصان وحيداً**؟» يأتى فى سياق قصيدة «أبد الصبار» بعد سلسلة متتالية من الأسئلة التى يلاحق أو يطارد بها الولد أباه. فحتى يطمئن الولد إلى المستقبل الممكن ـ الوطن عليه ألا يخاف وأن يلتصق بالأرض إلى أن تصل «سيرة الدم فوق الحديد» إلى منتهاها.

والجدير بالملاحظة هنا أن الشاعر محاط بالموت. ويتأمل مصير الإنسان بزمانيته المنتهية. لكن نهائية الزمان لا تقوده إلى البكاء على الأطلال الذى لا يؤمل بعده ابتساماً.

لايبكى الشاعر الحياة التى ذهبت وإنما يستمد القوة من الأطياف التى تعود من موتاها. صحيح أن الزمن بمفرداته الماضية والحاضرة والمستقبلية هو الذى يحكم رحلة الإنسان على الأرض بحثاً عن الحقيقة وراء الفناء المستمر والشقاء الغامض. غير أن الهزائم المتكررة التى منى بها الإنسان العربى فى القرن العشرين سوف تنقلب يوماً ما إلى نصر حقيقى. وسوف يثأر الابن لأبيه. وبالتالى ف**محمود درويش** يقترب من **امرئ القيس** من حيث التأمل المشترك فى المصير. لكنه يبتعد عنه من حيث استسلام **امرئ القيس** للمصير.

وبالتالى فحركة **محمود درويش** كحركة **عروة بن الورد** أكثر إيجابية وتحميساً بحيث يصح أن نعد شعر **محمود درويش** أحد أعمدة الحماسة فى الشعر العربى الحديث. فهو لم يستسلم للحن الحزين الذى وجدناه ومازلنا نجده عند **أحفاد برج بن مسهر والسجاح بن سباع وامرئ القيس**. وليس المقصود أن **محمود درويش** يجمع بين اتجاه التفاؤل وبين اتجاه التشاؤم، بين التراجيديا والكوميديا، بين السعادة والتعاسة، بين الحزن والفرح، وإنما هو يميل فى «المساء الأخير على هذه الأرض» إلى إحياء الإرادة الجبارة.

وليس هذا اللف والدوران فى الشعر العربى القديم إلا محاولة لبيان الأصل العربى لإرادة القوة. وهو لف ودوران لا يثبتان أن **محمود درويش** يسلم بنظرية **نيتشه** فى الحقيقة ولا بنظريات تقليدية أو حديثة، وإنما يعنى هذا أن **درويش** عنوان لإحدى الإرادات الشعرية الجبارة فى التاريخ العربى. ويبقى السؤال: من له الحق الآن أن يقول أو أن

يصوغ مرحلة جديدة من مراحل الوجود؟ أو كما يقول درويش نفسه: «هل من نبى جديد للزمان الجديد؟».

ليس درويش وجودياً لأنه فى مقدور الذات المستقلة الشاعرة أن تصوغ لنفسها مشروعاً أساسياً أو تأسيسياً تدلل به على معنى الحياة العامة وهو المشروع «الطالع من شقوق المكان»:

«أسرجوا الخيل،

لا يعرفون لماذا،

ولكنهم أسرجوا الخيل

فى آخر الليل، وانتظروا

شبحاً طالعاً من شقوق المكان..»(١٠).

لكن من له الحق فى أن يستطيع وأن يريد؟ ما هى الإرادة التى تفرض وتسيطر؟

ليست الحقيقة عند درويش يقينية. وهى ليست شكلية أو فكرية. وإنما هى مكانية. بالطبع، فى البدء، تتطابق الحقيقة وفق مقياس يوجد داخل الوعى أو سؤال يطارد الوعى:

«مرة فى مطار بورجيه الفرنسى، ومرة فى أحد شوارع صوفيا.. كان مصيرك يلح عليك بتحديده. وكانت هويتك، الغامضة على الورق والساطعة فى القلب، تطالبك بتحقيق الانسجام بينها. وكأنك تأتى دفعة واحدة من أول العمر إلى هذا السؤال: من أنت؟»(١١).

القضية إذن هى البحث عن الانسجام بين الذات وبين الحاضر غير المفكر فيه أو غير المتفكر فيه. عند درويش يقوم تمثيل الحقيقة على البديهة المطلقة التى هى «ساطعة فى القلب» وليس فى الفكر. وأما أدونيس على سبيل المثال فالمقياس عنده منطقى وتمثيلى أو تطابق التمثيل الشعرى للمنطق. يتطابق التمثيل الشعرى عند أدونيس مع المقولات الفكرية التى جوهرها نقد الوحى. لكن التمثيل الشعرى عند درويش يفسره أو يبرره المكان ـ الأرض. الأرض هى مشّرع تمثيليات الذات الشاعرة. الأرض هى القاعدة والشعر الاستثناء.

كيف يتحقق الانسجام إذن بين الهوية الغامضة على الورق والساطعة فى القلب؟ فقد مات أحسن العوالم. الهوية كيقين شعرى ذاتى تظل بعيدة عن الوجود. وهى كترابط عقلى أو منطقى تقوم فقط على الورق ولا تقيم لا العدل ولا العدالة ولا الحق. وقد لا يخضع الحكم الشعرى إلى مقياس الصحة أو معيار الحقيقة أو عيار الشرعية أو المشروعية. لكنه يدفع الإرادة إلى تحطيم الهوية الغامضة على الورق، إلى تحويل الإرادة إلى واقع ـ كل الواقع ـ بل إلى جوهر الواقع.

فرغماً عن «يوميات الحزن العادى» لايبكى الشاعر على رحيل أحسن العوالم، بل غنائيته الشعرية غنائية إرادية عنيفة تجبر نفسها على أن تؤكد نفسها لا على أن تسيطر أو تأخذ مكان الجلاد. وإذا كان الحق ـ حق الأرض ـ واجباً أخلاقياً أو حداً أقصى أو مثالا جميلا، فهو لم يتحقق ولن يتحقق. لأن الحقيقة الوحيدة هى ميزان القوى. ودولة إسرائيل لا تريد إلا مزيداً من القوة. ولأنه لا معنى لمفهوم الاعتراف إلا بين الأقوياء، فالاعتراف العربى لا قوة له لأنه نابع من إرادة غير موجودة. يقول الشاعر:

«أطلُّ على المفردات التى انقرضت فى «لسان العرب»(١٢).

وهو بالطبع ليس انقراض لغة الضاد، وإنما رحيل الفكر العربى أو نوع من أنواع الفكر العربى الذى أضعف الفكر العربى واللغة العربية على السواء.

ولقد انقرض الفكر العربى ولم ينهض بعد لأنه لم يستطع حتى الآن أن ينظر إلى الهوية نظرة جديدة تحقق الانسجام بين الهوية الغامضة على الورق والهوية الساطعة فى القلب. لم يستطع الفكر العربى أن يحقق الاختلاف بداخل الهوية نفسها أو أن يدخل الكثرة داخل الهو الإلهى لأن الله واحد لا شريك له.

واسم الهوية نفسه ليس عربيًا فى أصله، «وإنما اضطر إليه بعض المترجمين، فاشتق هذا الاسم من حرف الرباط، أعنى الذى يدل عند العرب على ارتباط المحمول بالموضوع فى جوهره، وهو حرف هو فى قولهم: زيد هو حيوان أو إنسان»(١٣).

لكن يبقى أن النظرة القرآنية للعالم تقوم على الوحدة الوجودية المفصولة فصلا قاطعاً عن الاختلاف ومساراته أو أنها ترد الاختلاف إلى الوحدة. وكان الفكر العربى ومازال يحكمه المنطق

الأرسطى على الطريقة التالية: فمثلا «أ فى هوية مع ب» معناها أنه: على الرغم من الاختلاف فى التعبير بين أ، ب فإن المقصود بهما شىء واحد، أى أن الاختلاف موضوع موضع الإكراه والرفض. ولم يتم التوحيد بين الاختلاف الشكلى (أ ليس ب) والهوية المضمونية.

فالهوية هى ما يجعل شيئاً ما متشابهاً تماماً مع شىء آخر دون أن ينسجم هذا التشابه التام مع الاختلاف التام.

والتوحيد فى أصل اللغة عبارة عما به يصير الشىء واحداً، ثم يستعمل فى الخبر عن كون الشىء واحداً. أما فى اصطلاح المتكلمين فهو العلم بأن الله تعالى واحد لا يشاركه غيره فيما يستحق من الصفات، نفياً وإثباتاً، على الحد الذى يستحقه، والإقرار به. ولابد من اعتبار هذين الشرطين : العلم والإقرار جميعاً. لأنه لو علم ولم يقرّ، أو أقر ولم يعلم، لم يكن موحداً.. والتوحيد مستهل الأصول الخمسة عند المعتزلة ومبدأ يسلم به آخر الفلاسفة العرب ابن رشد قائلا: «الإقرار بالله تبارك تعالى، وبالنبوات وبالسعادة الأخروية والشقاء الأخروى»(١٤). وعلم الكلام يسعى بعلم التوحيد وإثباته على الغير بإيراد الحجج ودفع الشبه. أى أن علم الكلام ولد لتحطيم الاختلاف. ولم يكن المعتزلة ولا ابن رشد فى معزل عن هذا التحطيم أو إمداده أو إعادة تشكيله فى صيغ مختلفة.

من المؤكد أن القرآن الكريم يدعو الإنسان إلى ممارسة العقل فى أكثر من موضع: «قل هذه سبيلى أدعو إلى الله على بصيرة أنا ومن اتبعنى وسبحان الله وما أنا من المشركين» (سورة يوسف، آية ١٠٨).

لكن النص لا يسجن نفسه فى الإعلان عن الهو دون التغير فى الهو. فهو يعبر أيضاً عن المسير ويشكله. ولا يخفض موضوعه من الإحالة الذاتية، إلى الإحالة إلى نفسه (النص). وإنما هو ينقل الرسالات الأخرى، المختلفة. ينقل المختلف بداخل الهو. إذن يقوم الوحى على غرار أشكال الوحى الأخرى. ويقيم صلة بين المطلق الإلهى وبين النسبى الإنسانى. وبالتالى فالحقيقة لا تبقى متماهية مع نفسها دون اتصال بالمختلف عنها. ليس القرآن إعلاناً عن التوحيد أمام الإنسان وكأنه دوران حول الهوية، وكأنه عودة خالصة للهو من الهو وإنما هو إعلان عن التوحيد يحوى بداخله لحظة الاختلاف للحظة تكوينية للوحى.

لا تعنى هشاشة الفكر العربى أن الشاعر ينفى هويته العربية الثقافية بل هو يقبل على صعيد البناء الفنى - وليس على صعيد الفكر - البلاغة العربية التى بها يعرف إعجاز كتاب الله تعالى، الناطق بالحق، الهادى إلى سبيل الرشد، المدلول به على صدق الرسالة وصحة النبوة، التى رفعت أعلام الحق وأقامت منار الدين وأزالت شبهة الكفر ببراهينها وهتكت حجب الشك بيقينها. يقول الشاعر:

«ويُضيئك القرآنُ:

فبعث الله غراباً يبحث فى الأرض ليريه كيف يوارى سوءة أخيه، قال:

يا ويلتى أعجزت أن أكون

مثل هذا الغراب

يُضيئك القرآن،

فابحث عن قيامتنا، وحلّقْ

يا غراب!(١٥).

لم يعلم القرآن الشاعر فقط اللغة العربية فى صورتها العامة وإنما اللغة العربية فى شكلها العروضى والموزون والمقفى. فهو يرى أشباح أبى الطيب المتنبى وامرئ القيس وأبى فراس الحمدانى .... وهى تأتى من بعيد إليه وبالتالى فالشعر عنده إيقاع، يسمعه ويتبعه ويغنيه. لأن هذه الأشباح تشده إلى «البدو القدامى»:

فلتنتصر

لغتى على الدهر العدو،

على سلالاتى،

علىَّ، على أبى، وعلى

زوال لايزول

هذه لغتى ومعجزتى. عصا

سحرى.

حدائق بابلى ومسلتى،

وهويتى الأولى، ومعدنى

الصقيل.

مقدسُ العربىّ فى الصحراء

يعبدُ مايسيلُ

من القوافى كالنجوم على

عباءته

ويعبد ما يقول(١٦).

الحصان يقتحم الأشباح

إذن يرى درويش الشعرية مستحيلة خارج الوزن. حتى ولو كانت نثراً ويعنى ذلك أنه متأصل فى القديم، وأنه بسبب ذلك، ينظر إلى الشعرية من وجهة موزونة ومنثورة فى آن واحد لأن اللغة العربية تظل لها خصوصيتها التعبيرية الجمالية الفريدة. ويظل لها مخزونها الإبداعى الخاص. ولأن اللغة الشعرية العربية لا تقدم إلا فى سياق القديم الكتابى، فى هذه اللغة انطلاقًا من هذا السياق. والسياق القديم الكتابى نفسه منثور وليس واحداً. فامرؤ القيس الذى تستحضره درويش ليس زهيراً. وأبو الطيب المتنبى الذى يطل عليه الشاعر ليس بالضبط المعرّى.

هكذا يبدو أن التراث الشعرى العربى يقوم على هوية الهوية والاختلاف، على تشابه الكلام الموزون المقفى والكلام المنثور. لأن الوزن/ القافية لا يستنفد إمكانات الإيقاع أو إمكانيات التشكيل الموسيقى فى اللغة العربية. يقول الشاعر:

لأبدَّ من نثر إذاً،

لأبدَّ من نثرٍ إلهى لينتصر الرسولُ...(١٧).

تبقى النقطة السياسية فى تجربة درويش الشعرية. لم يحول درويش الجرح الفلسطينى فقط إلى رمز. لأن الرمز يعيد إنتاج الثنائية المعروفة: الرمز نفسه والمرموز إليه. كما أن الشعر عند درويش ليس مجرد أداة فى خدمة السياسة وإنما هو أيضًا غاية السياسة الأعمق. الشعر أداة وغاية السياسة لأن «الشارع فى الشعر:

«الشاعر فى الشارع. والشارع فى الشاعر ذلك هو فضاء معين الشعرى. انخراط فى تفاصيل مكونات العاصفة. وإذا كان الحجر هو القلم الذى نكتب به الآن الحرية، وهو القمر الطالع من ليل يرحل، فإن قصيدة معين بسيسو كانت الحجر الذى لم يتوقف عن رجم زمنى الاحتلال والقهر من ناحية، ورجم اللغة السائدة من ناحية أخرى.»(١٨).

نجد أن لعلاقة الشعر بالسياسة تنظيراً شائعاً اسمه «الواقعية»، وقد مارس تأثيراً واسعًا على الكتابة الشعرية العربية قبل هزيمة ١٩٦٧ . وقد أنتج هذا التنظير شعراً سمى بـ «الشعر الواقعى». ومع أن كلمة واقع تبدو واضحة جداً، للوهلة الأولى، فإنها، على العكس، فى الكلمات الأكثر غموضاً، خصوصاً فى الصلة التى تربط الشعر بالواقع. غير أننا إذا درسنا الصلة التى تربط الشعر بالواقع فى نتاج محمود درويش سوف نرى أنها تدور حول حركة مكوكية بين واقع الحدث السياسى وبين الشعر: يقول الشعر السياسة وتخضع السياسة إلى الشعر بمعنى أنها تحاول أن تتطلع إلى الآفاق البعيدة التى لا يرسمها سوى الشاعر. الشعر الدرويشى بدئيًا، وسيلة وغاية التحرر الإنسانى الكبير. له فائدته العملية ـ الشاعر فى الشارع ـ وله شعريته وجماليته ـ الشارع فى الشاعر ـ إنه سلاح، وهدف السلاح الثابت. وهو كأداة، ليس إلا تنويعًا على الشعر العربى القديم لكن فى الحياة الدنيا. وهو كغاية تبلغها أولا تبلغها السياسة، ليس إلا خروجًا على الكلام الشعرى التقليدى وعلى اللغة السائدة. الشعر كغاية للسياسة شرط السياسة الجذرية.

ويعنى هذا أن الشاعر ليس حيادياً. كما يعنى أنه لا يخضع كتابته المسلمات سابقة على الشعر سواء أكانت أيديولوجية أو تربوية أو إعلامية أو حتى سياسية لأن غاية الشعر فى شعريته ذاتها فى كونه خرقًا مستمراً للمعطى السائد فى الوعى السياسى واللغوى الأيديولوچى. صحيح أن درويش منحاز إلى القضية الفلسطينية. لكنه الانحياز إلى الصياغة الشعرية فى إبداع الوطن ـ الأرض. هنا يكمن السبب الحقيقى وراء استقالته من منظمة التحرير الفلسطينية.

ما يكون، فى هذا المنظور، معنى الواقع أو الواقعى؟ لا يحتاج الشاعر إلى أن يتطابق شعره وواقعة وإنما يحتاج إلى أن تتطابق الخطوة مع الطريق، وأن يتطابق الطريق مع الهدف.

إن أربعين عامًا من وعى الزمن الجامد تبخرت فى لحظات، وهاهى الحدود الفاصلة بين الواقع والشعر تتشابك وتختلط فى فوضى تجريدية.. كانفجار قذيفة فى الظلام.. فليس الشعر الواقع، بل «المستقبل» الذى يعيد وعىَ الجلاد إلى تيه الزمن الرملى. ومعنى ذلك أن قيمة العمل الشعرى لا تكمن فى مدى كونه واقعياً أو حقيقياً. ولا تكمن فى مدى كونه ممثلا أو عاكسًا للواقع. وإنما فى مدى قدرته على «اقتناص» الوحىَ فى «سماء جديدة لأحلامنا» يختلط فيها الواقع بالأسطورة. ومن هنا لا يمكن فهم العمل الشعرى، الفهم المعقول، بالعودة أو بالاستناد إلى الواقع بل العودة أو بالسير على حجر «يحبل» بالبرق والعواصف

التى تخرج الإنسانية من « النسيان والهاوية».

ويقوم الفكر السياسى عند محمود درويش على جعل الحرية أساس التاريخ:

«فى البدء، كانت الكلمة محفورة على حجر فى تلك الأرض وهاهى تنطق فى شروطها المعاصرة، ها هى تصرخ كما لم يصرخ أى جرح من قبل، لا فى برية.. بل فى جسد: الحرية، أو الطوفان..» (١٩).

والسلطة عنده علاقة تربط القوة بالضعف وعلاقة القوى علاقة سلطة فالفلسطينيون «يواصلون الانبعاث الفذ فى الرواية ومن الأرض، من قوة الأشياء وضعفها»(٢٠). والسلطة لديه ليست شكلا كشكل الدولة الفلسطينية المتوقعة فى الأمد البعيد. وهى ليست علاقة بين شكل كعلاقة المنثور والمنظوم فى الشعر. القوة ليست قوة مفردة بل من سماتها الأساسية إرتباطها الوثيق بقوة أخرى. كل قوة علاقة (سلطة) وكل علاقة قوة. فليس للقوة أى موضوع آخر سوى القوة. كما أن ليس لها ذات غير القوة نفسها: «وعلى حجر، يتندرون بسلاح الزائل المحتل، فى عظام الوحش الأول إلى أحدث الدبابات»(٢١). ومن الممكن اعتبار هذا التعريف عودة إلى بسيط القوانين الإنسانية، إلى «المواد الخام، المواد الأولية التى يتركب منها وعينا» قبل أن يترافق الوعى على انفصال ما عن مكوناته، أو ليس مبالغة بلاغية وإنما الحجر شكل الرؤية. والعنف ملازم للقوة أو نتيجة تترتب عليها أو عنصر مكون لها: وعلى حجر، كان الأولاد يفتحون هذا الحجر بكل ما يملكون من وضوح الصراع بين الدم والسيف. إن محمود درويش أقرب هنا إلى التاريخ العربى منه إلى نيتشه أو ماركس أو فوكو لأنه يرى أن علاقة القوى تلتحم بالعنف. ذلك أن العنف انصب فى النصف الثانى من القرن العشرين على أرواح وأجساد الإنسان الفلسطينى ليبيدها ويبدل شكلها ولا موضوع لقوة الدبابات سوى النسف الحجرى. لم تدخل القوة الإسرائيلية مع كائن آخر، بل مع قوى أخرى، من بينها القوة العربية المسلوبة: «كانت الهيمنة الإسرائيلية تتربع على أقدارنا. وصار الحديث فى «الزمن الإسرائيلى» حديثًا عاديًا يشبه الحديث عن الخلود، بعد ما انتهت الحروب النظامية إلى ما انتهت إليه من قنوط البحث عن توازن الطائرة بالطائرة (٢٢). فصارت إسرائيل فعلا فى مفعول فيه وبه، فى الماضى الحاضر والمستقبل. هى مجموع أفعال فى مفعولات ممكنة وواقعة. وفى الممكن أن نتصور قائمة طويلة تورد فيها المتغيرات التى تعبر عن علاقة القوى بالضعيف والتى تمثل الأفعال الفاعلة فى المفعول العربى. إلا أن جوهر هذه المتغيرات هو الإبادة الجماعية للإنسان الفلسطينى. تلك هى مقولة الحضارة الإسرائيلية المعاصرة. وهى فى الواقع حضارة محطمة للحضارة:

« فبعد كل حفلة قتل كانوا يحنون رءوسهم، قليلا، أمام العاصفة، ثم يعودون إلى المرجعية الجاهزة «مادمت قد قتلت فمن حقى أن أقتل». ويصبون العاصفة فى كأس من ماء بارد. لا، ليس من حق أية ضحية أن تكون ضحية إلا إذا كانت ضحية يهودية. ليس من حق أى جلاد، فى التاريخ الأدبى، أن يستدر دموع المتفرجين إلا اذا كان جلاداً يهودياً، لأن هذا الجلاد ليس أكثر من ضحية ظروف حولته إلى جلاد طاهر(٢٣).

اليهودى الضحية الوحيدة فى التاريخ هى القيمة الرئيسية التى تقوم عليها علاقة القوى فى منطقة الشرق الأوسط منذ نهايات الأربعينيات من هذا القرن.

وهذا ما جعل أطروحات محمود درويش الأساسية حول السلطة تنقسم إلى ثلاثة أنواع: القوة بالضرورة سلطة قامعة، يجب البحث عن القوة المضادة من حيث هى قوة تمارس وتتملك وتتجسد، تبسط القوة وليس «القوة المضادة». نفسها على الكل، غالبين أو مغلوبين.

إن مصدر السلطة الإسرائيلية إذن وأصلها هو اعتبار اليهودى الضحية الوحيدة فى التاريخ. وهى تظهر إلى الوجود وتمارس نفسها كعلاقة بين قوة وضعف، وهى علاقة أحادية الجانب تخلو من الصراع الحقيقى مادام اليهودى هو القادر وحده على التأثير. اليهودى هو الوحيد الذى يملك دالة القوة. وأما العربى فقادر فقط على التأثر وعلى تزويد اليهودى بمادة القوة. ولأنه الاستثناء الوحيد فى تاريخ الضحية، فاليهودى يرسم دالة القوة، التى تظل مجردة عن التاريخ لا تتشكل ولا تتحدد فى هيئة. وتدرك بمعزل عن الأشكال الواقعية التى تتشكل بها وفى منأى عن الأهداف التى تسعى إليها والوسائل التى تستخدمها.

الحصان يقتحم الأشباح

فالضحية اليهودية مادة خالصة لم تتقمص أى ضحايا أخرى ولم تنخرط فى جواهر مشكلة وكائنات وموضوعات مغايرة. فالضحية اليهودية هى الضحية الأولى أو المجردة عن مجموع ضحايا التاريخ الآدمى. هذا هو جوهر اليهودية السياسية المعاصرة.

تختلف السياسة عن الشعر فى الدرجة وليس فى الطبيعة. بينهما تغاير لكن بينهما أيضًا ارتباط وثيق وتداخل وتفاعل. وتتبدل أولية أحدهما على الآخر مع الوقت وتغير الزمن. إنهما يختلفان فى الدرجة لأن السياسة غايتها الشعر ووسيلتها القوة والشعر غايته السياسة ووسيلته الجمال.

فالشعر إذن مبنى يستخرج الجوهر فى تفاصيل الجزئيات الدقيقة أما السياسة فهى على العكس من ذلك غير مبنية فى الظاهر لأنها تشق طريقها دائمًا فى هذه الجزئيات دون الاهتمام الظاهر بالجوهر. ذلك أنها تتشكل بنقاط مفردة تتصارع فيما بينها بالقوة رد القوة. لكن الشعر السياسة يهدفان التأثير والتفرد والانتشار القلق كما يصدران معًا فكرة مركزية أو عن بؤره سيادية.

ولا يسير لا الشعر ولا السياسة فى اتجاه خط مستقيم. بل يرسمان معًا انحناءات والتواءات وانعطافات وتهويمات غالبًا ما تغير اتجاهها باستمرار. فالشعر لا يحيل أبدًا إلى ذات شاردة متحللة من أى ارتباط بميدان السياسة. وليست السياسة منفصلة عن الشعر الذى تخرج به السياسة إلى الوجود.

ومن ثم كان تأكيد **محمود درويش** المستمر فى حياته وشعره على تركيب السياسة والشعر فى نظام يربطهما ربطًا مفصليًا يستند إلى اختلاف فى الدرجة لا فى الطبيعة لأن الصلة التى تربط الشعر باستراتيجيات السياسة ليست صلة خارجية إنما هى صلة داخلية يختلفان فيها (فى الدرجة) ويتماهيان.

أما القول بالاستقلال الشعرى الكامل من السياسة أو بالاختلاف فى الطبيعة بين الشعر والسياسة فهذا يقوم على نظرة أحادية الجانب. من المؤكد أن الشعر له مقاييسه الخاصة به وإنه ليس هناك تشابه مطلق أو قاطع بين الشعر والواقع السياسى وأن الشعر يقول ما يتوهمه أو يتخيله واقعًا .وإن أعمق العبقريات الشعرية من أمثال **محمود درويش** هى التى استطاعت أن تستخرج الأنا من الأناء. فالشعر ليس الواقع، وإنما هو آفاق الواقع البعيدة وغايات الإنسان الجليلة.

أما مقايسة الشعر بالشعر وحده فلا تكفى. ويؤدى إلى انكسار الشعر على نفسه دون وسيط أو تفصيل للأنا الشاعرة فى شبكة علاقات التفاضل والتكامل. قد فصل **محمود درويش** ذاته الشعرية ضمن البنية السياسية للشعب الفلسطينى. لكن هذه البنية لم تكن ولم تصبح أصلا أو ماهية جوانية ثابتة. بل كانت وربما لازالت ممارسة أو آلية إجرائية لأن الدولة الفلسطينية لا توجد وإنما تتكون ضمن عملية تاريخية طويلة الأجل.

باختصار **فمحمود درويش** ليس شاعرًا سياسيًا. كما أنه ليس سياسيًا. وإنما هو أنجز المعادلة التى يطابق فيها الشعر نفسه والسياسة. أن يتبادل الشاعر والسياسى سيرة الأولوية كما يتبادل الخالق والمخلوق سيرة الخلق . ذلك أن البناء الشعرى لا يستطيع أن يبنى شيئًا من الأشياء مالم تكن لهذا الشىء علاقة وثيقة بالأرض ـ المكان. صحيح أن العلاقات السياسية تظل ممكنة أو كافية ما لم يتم خلقها فى القالب الشاعرى. القضية إذن أعمق من مجرد التفاعل أو التأثير بين العلاقات السياسية وبين البناء الشعرى فتطابق الشعر لنفسه و للسياسة يربط نفسه بالسياسة فى صلة هى أبعد ما تكون عن العلاقة المباشرة البسيطة. ذلك لأن شعر درويش محكوم بتجربة أصيلة تظهر نفسها بأصالة فنية وبمعاصرة فكرية تجربة مباشرة، تتجه إليها العين مباشرة بإدراك مباشر لها من حيث هى حاضرة للعيان حضورًا مثيولوجيًا. لأن الرؤية والكلام يحكمهما حكمًا كليًا سؤال الأرض. هو سؤال يستلزم هذه الرؤية وهذا الكلام.

تقوم هذه الرؤية على البحث عن الأول. وقد كشفت أن الأول ثانٍ فى حد ذاته بمعنى أنه محصلة تراكم طويل. البسيط مركب من أزمنة معقدة وليس أوليًا خالصًا. لأنه صاعد فى الأرض ولا يهبط من السماء ولأنه أفق أول سابق عليه. يتوالد الأول، وبالتالى فهو علاقة وليس شيئًا أو أرضًا صلبة . فالبدايات كالنهايات نتيجة من نتائج التطور. هذا هو إعجاز البسيط. أن يكون مركبًا فى حد ذاته أن ينكسر فى وحى ذاته فى ذاته أن يبسط بسيط البسيط أو أول الأول. كما

أن فلسطين هي مكان المكان أو وطن الوطن.

فشباب البدايات أو العودة إلى الينابيع الأولى هي في الوقت نفسه ذهاب إلى إيمان جديد ببداية جديدة. البسيط يتراكب. المواد الخام والمواد الأولية مواد مصنوعة وثانوية أو ثانية: الحق التاريخي في حاجة إلى هدف مرحلي سابق. الأول مشقوق

إلى شطرين ضمن عملية تاريخية لا يحركها العدل وحده. تغيرت الصور. ولكن الأول مازال في حاجة إلى المعارك، إلى معارك نهايات القرن العشرين البديهة في حاجة إلى دفاع والحقائق الأولى والعناصر الأولى إلى تجليات وتفصيل، والمادة الأولى إلى البزوغ، والبسيط إلى التكوين والتعقيد. بل إلى التاريخ

« قيل: إن التاريخ يمزح

ولكن من قال إن من حق البشر أن يمزحوا، بهذه السماجة، مع التاريخ؟!

ها هو التاريخ يضحك على هذا المنعطف التاريخي. فهو لا يكترث بما هو خارج تاريخه» (٢٥).

في سياق اللحظة التاريخية الراهنة التي تتصف بالانعطاف عن الأفكار القديمة وبالتعامل المثمر مع الواقع الجديد تبرز الحاجة الماسة إلى تعقيد البسيط والتأريخ للصغير لسنا في حاجة إلى مزيد من الأصول والجذور، وإنما إلى كسر الصنورة التي احتلت مكان الجوهر:

« لقد ارتاح الإسرائيليون إلى صورتهم في صناعة فيديو تماهوا فيها إلى درجة نسوا، عندها، أنهم هم الذين اختاروا المشهد والأبطال والإضاءة والعدسة. وتحولت الكاميرا من سلعة إلى عقيدة، من سلعة للتصدير إلى صورة عن النفس ... صورة نهائية محكمة الجمال والكمال، فيها من عناصر التوازن الذاتي ما يجعل الواقع انعكاسًا للصورة. الواقع ظل. الواقع شتات لصورة هي الحقيقة الكلية.» (٢٦).

الصورة إذن هي الحقيقة والواقع زيف. بل هي جوهر ومصدر معرفة الواقع. مما يخدم تثبيت حركة الزمن وتعطيلها عن العمل خارج الصورة. في لحظة الانعطاف التاريخي الراهن يطلع شبح **أفلاطون** من شقوق المكان لأنه صاحب نظرية الصور المعروفة. وبالطبع كم يصبح أفلاطون إسرائيليًا. بل تساءل أحد آخر أحفاد **أفلاطون** الفيلسوف الفرنسي **جيل دولوز** في حديث مع **محمود درويش** قائلا: « لماذا اختار الإسرائيليون اللغة العبرية، ولم يختاروا لغة أخرى حية؟ قلت: إن هذا الاختيار جزء من صناعة الخرافة الكبرى خرافة « حق العودة» إلى أرض التوراة تحتاج إلى أداتها اللغوية: لغة التوراة. ولكن ما رأيك يا سيد **دولوز** في محاولتهم إنتاج ثقافة متميزة ومؤثرة؟ قال الفيلسوف: ليس في وسع الذين انفصلوا عن ثقافاتهم الغربية أو العربية، أن ينتجوا ثقافة جديدة ذات شأن» (٢٧) ويرى الفيلسوف **آساكيشر** ما لايراه الجنرال الإسرائيلي، لأن أخطاء إسرائيل الجوهرية هي غياب مفهوم الزمن، ويؤكد

الفيلسوف **عيدى تسيمح** أن السياسيين الإسرائيليين « لا يفقهون شيئًا في ديناميكية الزمن، وآفاق المستقبل. ويلاحظ البروفيسور **يرميا هويوفيل** أن الزمن الإسرائيلي هو زمن أجوف: في سنوات السبعين كان هناك تقدم نحو السلام. كان هناك مجرى. وعندما يكون ثمة مجرى لا يكون الزمن أجوف توقع جديد ما يأتي به الغد أي: هناك وعي مستقبل كامل. ومقابل ذلك عندما تتكون حاسة « الأمر الواقع» فإن معنى ذاك أن لا شيء يتجدد ولا يبدو أنه سيتجدد. وهذا يعني أن المستقبل يبدو مستقبلا أجوف.» (٢٨). وفي جميع الأحوال يتم تجميد وعي الزمن وتفريغ المستقبل. فالحاضر يكون هو المستقبل. ما هو كائن هو ما سيكون.» (٢٩) ويرى **يرميا هويوفيل** أن مصدر الخطر على الإسرائيليين يأتي من وجود ثغرة كبيرة بين وهم « الأمر الواقع» وبين الواقع المتغير ..... وهذا، ما وقع لنا في يوم الغفران، فحتى ذلك اليوم كنا نعتقد أن الوضع سيستمر إلى الأبد، وكأن دولة إسرائيل تقرر وقف التاريخ» (٣٠). ويلاحظ المفكر الإسرائيلي أن الزمن يحمل خطراً آخر على الإسرائيليين هو نمو الظاهرة الإسلامية.» (٣١). والمشكلة أن الزمن العربي لا يريد أن يضيف إلى الزمن الإسرائيلي المتجمد بديهية ضرورية وهي أن الزمن، حتى ولو كان يعمل لصالح العرب، فهو لايعمل عمله من تلقاء نفسه، في منأى عن الإرادة.

والزمن لا يسير في اتجاه معاكس. لكن الحاضر يولد في المستقبل. والماضي

الحصان يقتحم الأشباح

يولد فى الحاضر. إلاّ أن الزمن الإسرائيلى و الزمن العربى يسيران معًا و بطرق متباينة فى الاتجاه المعاكس لما طرأ على وعى العلوم الطبيعية من جديد منذ عشرين عامًا على وجه التقريب مع بداية احتضار البنيوية، حيث ولد منطق جديد للعلوم والفكر يستوحى مصدره الأساسى من الفكرة المستعصية على الزمن الإسرائيلى و الزمن العربى وهى فكرة الزمن الذى لا يسير فى اتجاه معاكس.

وبالفعل يبدو أن السؤال الإبستمولوچى الرئيسى أصبح يدور حل قدرة الإنسان المعاصر على تفسير الجديد دون أن يخفض الجديد إلى ظاهرة عرضية بلا سمك؟ كيف لا تكون الفوضى وعدم سير الزمن فى اتجاه معاكس علامة على طريق الجهل والعرضية؟

إنه السؤال الذى يطرحه عالم الأحياء **چاك مونو** والبيولوچى **أندريه يعقوب** وعالم الفيزياء **برنارد ديسبانيا وإليا بريچوچين** عالم الكمياء والفيزياء العالمى المشهور ومنظرو الميكانيكا الكوانتية والكسمولوچيا العامة وبعض الفلاسفة والكتاب.

إنه السؤال الذى يصوغه الزمن الخالق أوالتطور الخالق. أما العقل الإسرائيلى والعربى فيشعر أنه فى مجاله الخاص حين يتجول بين الإشياء الجامدة، ولاسيما وسط الإشياء الصلبة التى نجد فيها أفعالنا نقطة ترتكز عليها، كما نجد فيها صناعتنا أدوات عملها. وتكون المعنى الإسرائيلى والعربى كذلك على غرار الأشياء الصلبة. وفى ثم فإن العقل الإسرائيلى والعربى ينتصر فى الهندسة حيث ينسجم التفكير المنطقى مع المادة الجامدة.

ويترتب على ذلك أن التفكير الإسرائيلى والعربى فى صورته المنطقية البحتة يعجز عن تصور الطبيعة الحقيقية لسير الزمن فى اتجاه لا ينعكس أوينكسر أو يعدو إلى الخلف، وعلى هذا أيضاً يسير المنطق الإسرائيلى والعربى على السواء.

فى الاتجاه المعاكس لتطور الفكر المعاصر. حيث لم يعد الفكر المعاصر يقوم على الظواهر الثابتة. وإنما أصبح من الآن فصاعداً يلقى نظرة على التطورات والأزمات والاهتزازات، باختصار أصبح موضوع الدراسة والعلم والفكر، تحليل وتركيب التحول والتغير فى شتى ميادين الجيولوجيا والأرصاد الجوية والأحياء والتاريخ والاجتماع والاقتصاد ... وبعبارة أدق أدى إدخال العمليات التى لا تسير فى اتجاه معاكس فى الفيزياء إلى إعادة الاعتبار إلى تصور ديناميكى للطبيعة والاجتماع . فأصبح من الآن فصاعداً أن الطبيعة طاقة خالقة لبنيات فاعلة ومنتثرة ومنتشرة تسير فى اتجاه غير دقيق وحيث تقوم الحتمية والسير العكسى أو المنكسر لحركة الزمن مقام الحالات الخاصة .

هذا هو العهد الجديد الذى لم يكتبه لا العقل الإسرائيلى ولا الفكر العربى، وهما يسيران معًا فى الاتجاه المعاكس لسهم الزمن وميلاد الجديد والمسير - أو المصير - الذى لا يسير فى اتجاه معاكس وإنما فى اتجاه محتمل .

أما **محمود درويش** فيدعو إلى العودة إلى ظاهر الأشياء - الذى يبدو متغيراً فى مقابل الفكر الإسرائيلى والعربى السائدين الذين يضعان الواقع الثابت فى مقدمة التفكير. كل جهد **محمود درويش** يقوم على تجاوز ثنائية الثابت والمتحول إلى المتحول دون الثابت.

ومن هنا فهو ليس شاعراً فى الأرض المحتلة، ولا شاعراً فلسطينيًا أوعربيًا، وانما هو شاعر عالمى وشعره جزء لا يتجزأ من أجمل ما فى التاريخ الإنسانى ■

هوامش :

(١) محمود درويش، «هى أغنية.. هى أغنية»، دار الكلمة للنشر، ١٩٨٦، ص ٧٥ .

(٢) محمود درويش، «أحد عشر كوكبًا»، دار توبقال للنشر، ١٩٩٢، ص ٧

(٣) محمود درويش، «لماذا تركت الحصان وحيدًا»، رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٩٥، ص ١٣

(٤) د. حسن البنا عز الدين، «الطيف والخيال فى الشعر العربى القديم»، دار النديم للصحافة والنشر، ١٩٨٨، ص ١١

(٥) المصدر نفسه

(٦) G.W.F.Hegel, **Grundlinien der philosophie des Rechts,** Heraus gegehen von.J. Hoffmeister, Hambwrg, F. Meiner Verlag,1955, S.17.

(٧) محمود درويش، «لماذا تركت الحصان وحيدًا»، ص ١٤

(٨) المرجع السابق، ص ١٤ - ١٥ .

(٩) المرجع السابق، ص ٣٣ - ٣٤ .

(١٠) المرجع السابق، ص ٢٣ .

(١١) محمود درويش، «يوميات الحزن العادى»، مركز الأبحاث ـ منظمة التحرير الفلسطينية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٣، ص ٩

(١٢) محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدا، ص ١٣ .

(١٣) ابن رشد، «تفسير ما بعد الطبيعة»، ص ٥٥٧ .

(١٤) ابن رشد، «فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من اتصال»، طبعة مصر، ١٩٧٣م، ص ٤٥ .

(١٥) محمود درويش، «لماذا تركت الحصان وحيدًا »، ص ٥٦ ـ ٥٧ .

(١٦) المرجع السابق، ص ١١٨ .

(١٧) المرجع السابق .

(١٨) محمود درويش، «عابرون فى كلام عابر»، دار توبقال للنشر، ١٩٩١ ، ص ١٢٥ .

(١٩) المرجع السابق، ص ٩

(٢٠) المرجع السابق، ص ١٠

(٢١) المرجع السابق،

(٢٢) المرجع السابق، ص١٤

(٢٣) المرجع السابق، ص ٢٣

(٢٤) المرجع السابق،

(٢٥) المرجع السابق، ص٢٠

(٢٦) المرجع السابق، ص ٢٤

(٢٧) المرجع السابق، ص ٦٥

(٢٨) المرجع السابق، ص ٧٣

(٢٩) المرجع السابق، ص ٧٣

(٣٠) المرجع السابق، ص ٧٣

(٣١) المرجع السابق، ص٧٤ .

الفصول والغايات

مذابح الكنيسة فى عصر العلم

١٦٦ مذابح الكنيسة فى عصر العلم، رمسيس عوض.

القاهرة ـ يونيه ـ ١٩٩٥ ـ ١٦٥

مذابح الكنيسة

باسكال



هكذا دخلت أوروبا القرن السابع عشر، فى عصر الإلحاد، عصر المعارك الكبرى بين العلم والكنيسة، وبين الفلسفة واللاهوت، وبين الكهنوت وحرية الفكر الجديدة، ولكن انتشار المعرفة كان ضرورة حياة أو موت، غير أن الثمن كان باهظًا، دفعه العلماء والفلاسفة والكتاب والفنانون من أجل مرتبة أرقى فى مدار الحضارة.

ولم يكن الناس البسطاء بعيدين عما يجرى فى ساحات المعارك الفكرية، فقد اتصل الفكر الحر المضطهد بحياتهم أوثق الاتصال، ولم يفقدوا طيلة هذه المعارك إيمانهم الدينى أو اقتناعهم بالعلماء، ولكنهم فصلوا بين الدين والكنيسة التى بدأت منذ القرن التاسع عشر تفقد سطوتها بالتدريج.



مارتن لوثر



ديكارت

فى عصر العلم

رمسيس عوض

دافنشى



تقديم

عندما يتحدث الأوروبيون عن العصر الحديث فهم فى العادة يقصدون تلك الفترة التى بدأت فى أوروبا منذ مطلع القرن السابع عشر حتى مطلع القرن العشرين أو بعد ذلك بقليل. ولا ريب أن القرن السابع عشر الذى اتسم بازدهار الفكر الليبرالى لم يظهر من فراغ فهو وليد عصر النهضة الأوروبية فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر. وليس من شك أيضاً أن هذا الفكر الليبرالى الزاهر فى القرن السابع عشر جاء ليحل محل الفكر الكنسى المدرسى المعروف باسم الفكر السكولاستى الذى استقر مع استقرار النظام البابوى فى روما فى الفترة بين عام ٦٠٠م حتى بزوغ عصر النهضة فى أوروبا فى القرن الثالث عشر تقريبًا. وهو فكر تأثر بالغ التأثر بفلسفة **أرسطو** التى افترضت وجود خالق للكون أطلقت عليه المحرك الأول، مشيحة بذلك وجهها عن فلسفة **أفلاطون** رغم أنها فلسفة دينية فى جوهرها تذهب إلى أننا نعيش فى عالم من الظلال أى عالم من الوهم والأحلام وأن عالم المثل أى العالم الآخر هو العالم الحقيقى. ومن الواضح أن القرن السابع عشر جاء فى أعقاب الانهيار الكامل الذى أصاب النظام الإقطاعى السائد فى أوروبا فى القرون الوسطى حين سيطرت الكنيسة الكاثوليكية فى كثير من الأوقات على زمام الحكم ومقاليد الأمور. ويصف الباحثون فى القرن السابع عشر بأنه البداية الحقيقية لعصر العلم بالمفهوم الحديث. ولا غرو فقد سطع فيه علماء عمالقة أمثال العالم الكيمائى البارز **روبرت بويل** (١٦٢٧ - ١٦٩١) وإسحق

نيوتن (١٦٤٢ ـ ١٧٢٧) الذى أدت نظرياته فى الرياضيات والفيزياء إلى إشاعة ما يعرف بالنظرة الحتمية الميكانيكية للكون فى القرن السابع عشر «ومفادها أن الإنسان يعيش فى كون تحكمه قوانين تشبه فى شدة إحكامها وانتظامها دقة عقارب الساعة، الأمر الذى يشير إلى وجود خالق للكون مثلما تشير الساعة إلى وجود صانع لها.

وسطعت كذلك فى القرن السابع عشر كوكبة من ألمع الفلاسفة أمثال ديكارت (١٥٩٦ ـ ١٦٥٠) وتوماس هوبز (١٥٨٨ ـ ١٦٧٠) وسبينوزا (١٦٣٢ ـ ١٦٧٧) وباسكال (١٦٢٣ ـ ١٦٦٢) وليبنتز (١٦٤٦ ـ ١٧١٦) وچون لوك (١٦٣٢ ـ ١٧٠٤) والفيلسوف والناقد الأدبى بيير بال (١٦٤٧ ـ ١٧٠٦) الذى أوقف عن العمل عام (١٦٩٣) بسبب آرائه العقلانية التى تركت فيما بعد أعمق الأثر فى الأنسكلوبيديين الفرنسيين فى القرن الثامن عشر أمثال ديدرو (١٧١٣ ـ ١٧٨٤) وكوندورسيه (١٧٤٣ ـ ١٧٩٤). والجدير بالذكر أن عدداً كبيراً من مفكرى وفلاسفة القرنين السادس والسابع عشر أمثال فرانسيس بيكون (١٥٦١ ـ ١٦٢٦) وچيوردانو برونو (١٥٤٨ ـ ١٦٠٠) وديكارت وهوبز وتوماس براون (١٦٠٥ ـ ١٦٨٢) وجوزيف جلانفيل (١٦٣٦ ـ ١٦٨٠) وعالم الكيمياء روبرت بويل والشاعر چون ميلتون (١٦٠٨ ـ ١٦٧٤) لعبوا دوراً نشيطاً فى تقويض الفكر الكنسى المدرسى. وقد سبقهم إلى ذلك المفكر السياسى المعروف بكتابه «الأمير» ماكيافيلى (١٤٦٩ ـ ١٥٢٧) وإيرازموس (١٤٦٦ ـ ١٥٣٦) وتوماس مور (١٤٧٨ ـ ١٥٣٥) والفنان العالم ليوناردو دافنشى (١٤٥٢ ـ ١٥١٩). ناهيك عن الدور الواضح الذى لعبه الشكاك الكبير مونتانى (١٥٣٢ ـ ١٥٩٢) فى نسف أفكار السلف التقليدية.

وقد مهد أيضاً نفر من العقلانيين غير المشهورين الطريق إلى تقويض الأفكار السلفية أمثال بنبوناتزى (١٤٦٢ ـ ١٥٢٥) وچيرو لامو كردان و(١٥٠١ ـ ١٥٧٦) وتشيزارى كريمونينى (١٥٥٠ ـ ١٦٣١) ولويس فيفيس (١٤٩٢ ـ ١٥٤٠) وبيير دى لارمى (١٥١٥ ـ ١٥٧٢) وبرنردينو تليزيو (١٥٠٨ ـ ١٥٨٨) وتوماز وكمبانيلا (١٥٦٨ ـ ١٦٣٩) وچاكوب بوهمى (١٥٧٥ ـ ١٦٢٤) ومن الخطل أن نظن أن تقويض الفكر الكنسى المدرسى قاصر على التأليهيين والمتشككين وحدهم؛ فقد أسهم البروتستانت وعلى رأسهم مارتن لوثر (١٤٨٣ ـ ١٥٤٦) بانشقاقهم على الكنيسة الكاثوليكية بنصيب وافر فى هذا الصدد.

وسوف نعنى فيما يلى بتتبع الأثر ـ سواء صغر أم كبر ـ الذى تركه معظم هذا الحشد الهائل من الأسماء فى نشر الكفر والإلحاد فى الغرب عن قصد أو فى التمهيد له عن غير قصد. فهناك مفكرون يؤمنون بالله والمسيحية ممن جعلوا بآرائهم الجريئة المتحررة من الكفر والإلحاد أمرًا ممكنًا.

وسوف نعرض بشكل مبتسر لدعاة التحرر الفكرى الأوائل فى عصر النهضة الذين مهدوا لازدهار الفكر الليبرالى بوجه عام؛ ولكننا سوف نسلط قدراً أكبر من الضوء بوجه خاص على الشخصيات التى تركت أثرها الواضح فى تقدم مسيرة الكفر والإلحاد فى الغرب.

١ ـ بونبو ناتزى (١٤٦٢ ـ ١٥٢٥):

يعتبر بونبوناتزى واحداً من أشهر أساتذة بادوا بإيطاليا فى عصره.

وقد ألف كتاباً بعنوان «خلود النفس» (١٥١٦) أنكر فيه خلودها. وذهب إلى أن أرسطو لم يقل بخلودها. ويرى بونبوناتزى أن خلود النفس ليس خلوداً شخصيًا ولكنه خلود جماعى يتمثل فى مشاركة الإنسان فى المعارف العقلية. ويدحض هذا المفكر فكرة العقاب والثواب فى الآخرة قائلا: «إن ربط الفضيلة بالثواب والرذيلة بالعقاب فى الآخرة ينتقص من قيمة العمل الفاضل. فالإنسان الناضج يجب أن يسعى إلى فعل الخير كغاية فى حد ذاتها وأن ينبذ الرذيلة لأنها مقيتة فى حد ذاتها بغض النظر عما قد ينتظر الإنسان من عقاب أو ثواب». والقول بغير هذا دليل على أن الإنسانية لم تتجاوز بعد مرحلة الطفولة فى معتقداتها الأخلاقية. والرأى عنده أن المشرعين هم الذين اخترعوا فكرة خلود النفس وعقابها أو ثوابها فى الآخرة لزجر عامة الناس عن فعل الشر. ومن الواضح أن مثل هذه النظرة تحطم الأساس الدينى والميتافيزيقى الذى تستند إليه قواعد الأخلاق. كما أنها محاولة لبناء الأخلاق الطبيعية المستقلة عن كل من الدين والفلسفة. وفضلا عن ذلك ألقى بونبوناتزى ظلالا من الشك على سلامة المعجزات فى كتابه «علل الظواهر الطبيعية العجيبة أو كتاب التعازيم» (١٥٥٦) الذى يقول فيه: «إن المعجزات لا تعدو أن تكون أحداثاً استثنائية تصاحب نشوء الأديان وتدل على قصور المعرفة الإنسانية التى عجزت عن فك طلاسم الكون وسبر غور الطبيعة». بل إنه ذهب فى كتابه «فى القدر والحرية وانتخاب الله للمخلوقات» (١٥٢٥) إلى أنه لايمكن التوفيق بين الإيمان بوجود الله والعناية الإلهية وبين الإيمان فى الوقت ذاته بالحرية الانسانية.

٢ ـ جيرو لامو كردانو (١٥٠١ ـ ١٥٧٦)

درس هذا المفكر الطب والرياضيات فى بادوا بإيطاليا ومزج مزجاً غريباً بين الأفكار المتحررة والإيمان بالسحر والتنجيم والخزعبلات ذاهبًا إلى أن نشأة الأديان

وقوتها وضعفها وانتشارها فى أماكن معينة من العالم دون الأخرى يرجع إلى تأثير النجوم عليها. ويربط كردانو بين ولادة المسيح وحركة المشترى والشمس، كما أنه يشير إلى تأثير زحل فى الشريعة اليهودية. فضلا عن أنه ذهب إلى وجود حياة غير مرئية فى جميع موجودات الطبيعة بما فى ذلك الجماد.

٣ - تشيزارى كريمونينى (١٥٥٠ - ١٦٣١)

اشتغل أستاذاً فى **بادوا** ونادى بقدم العالم مما يعنى إنكاره للخلق، كما أنه أنكر الخلود ووجود عناية إلهية.

٤ - بيير دى لارمى (١٥١٥ - ١٥٧٢)

هو فيلسوف فرنسى يعرف أحياناً باسم **بتروس داموس** لعب دوراً بارزاً فى القضاء على التفكير الكنسى المدرسى الذى اتخذ من منطق **أرسطو** الدعامة التى يستند إليها فى إثبات وجود الله. زعزع **دى لارمى** نفوذ الكنيسة الكاثوليكية عن طريق هجومه الشديد على **أرسطو** فى كتابين أحدهما بعنوان **«أقوال أرسطو الواهمة»** (١٥٣٦) الذى أتبعه بعد مرور سبعة أعوام بكتاب آخر عنوانه **«الأخطاء الأرسطاطاليسية»**، وأثار كلا الكتابين ثائرة المجلس النيابى الفرنسى، فطلب من الجامعة التى يشتغل فيها **دى لارمى** إعدامهما بتهمة الزراية بالدين وتعريض الأمن العام للخطر وإفساد الشباب. وبعد عرض الأمر على الملك **فرانسوا الأول** أصدر مرسوماً بتحريم الكتابين، ومنعه من ممارسة التدريس بالجامعة. غير أن خلفه **هنرى الثانى** ألغى هذا المرسوم عام ١٥٥١ وسمح له بالتدريس فى الكوليج دى فرانس. وفى عام ١٥٦٢ اعتنق المذهب البروتستانتى وأصبح واحداً من أتباع **كالفين** المعروف بشدة تشدده الدينى.

وكما ذكرنا أسهم **دى لارمى** فى زعزعة الفكر الكنسى المدرسى عن طريق هجومه على منطق **أرسطو** الصورى القائم على القياس.

٥ - برنر دينو تليزيو (١٥٠٨ - ١٥٨٨)

درس **تليزيو** الفلسفة والرياضيات والعلوم الطبيعية فى كل من **بادوا وروما** فى إيطاليا وحظى بتقدير عظيم من جانب البابا **بولس الرابع** رغم أنه كان من ألد أعداء الفلسفة الأرسطاليسية. وفى عام ١٥٦٦ أسس **تليزيو** جمعية علمية باسم أكاديمية **تيليسيانا**. تأثر هذا الرجل بالفلسفة الإغريقية وبفلسفة **بارمينيدس** بوجه خاص وآمن إيماناً مطلقاً بالعلم الطبيعى القائم على المشاهدة والتجربة كما هو الحال عند الفيلسوف الإنجليزى المعروف **فرانسيس بيكون** وعدد كبير من العلماء فى عصر النهضة الأوروبية. وقد تتلمذ على يديه المفكر النابغة **جيوردانو برونو، وت.كامبينالا**. والجدير بالذكر أن الكنيسة الكاثوليكية قامت بحظر معظم مؤلفاته فى عام ١٦٠٦.

٦ - تومازو كمبانيلا (١٥٦٨ - ١٦٣٩)

أصبح الفيلسوف الشاعر **كمبانيلا** أحد الرهبان الدومينيكان عام ١٥٨٢، وفى عام ١٥٩٠ أصدر أول عمل مهم له دافع فيه عن فلسفة **تليزيو** القائمة على العلم التجريبى. ذهب **كمبانيلا** إلى استحالة التوفيق بين فلسفة **أرسطو** والدين المسيحى. وكان هجومه على الفلسفة الأرسطاليسية سبباً فى شك الكنيسة الكاثوليكية فيه واستدعته محاكم التفتيش للمثول أمامها. وفى عام ١٦٠٣ حكم عليه بالسجن المؤبد بتهمة التآمر على الدولة والمروق على الدين. ولكن أطلق سراحه فى عام ١٦٢٩ أى بعد فترة طويلة من السجن تجاوزت ستاً وعشرين سنة. ورغم مالقيه فى السجن من تعذيب فقد ظل فى سجنه يداوم على القراءة والكتابة وقرض الشعر. وفى عام ١٦٣٤ يسر له البابا سبيل الهرب إلى فرنسا، فقد كان إيمانه بوجود الله شيئاً لا يرقى إليه الشك. وفى عام ١٦٢٢ أصدر كتاباً بعنوان **«دفاع عن جاليليو»** دعا فيه الكنيسة إلى السماح بحرية البحث العلمى القائم على التجربة لأن مثل هذه الحرية لا تتعارض مع تعاليم الكتاب المقدس.

تنتمى فلسفة **كمبانيلا** إلى التقليدين الأفلاطونى والطوبوى. وأدت هذه الفلسفة التى تذهب إلى أن إدراك الفرد لوجوده هو أساس التجربة الإنسانية إلى ظهور مذهب **ديكارت**. والرأى عنده أن أحسن دليل على وجود الله هو وعى الإنسان به، وتنهض فلسفة **كمبانيلا** على المزج بين يوتوبيا **توماس مور** وفلسفتى **أفلاطون** والقديس **أوجسطين** فقد دافع عن فكرة إنشاء يوتوبيا أو نظام اجتماعى على نسق جمهورية **أفلاطون** يتربع على قمته ويتقلد زمام الأمور فيه طبقة من الكهنة - الفلاسفة الذين يعملون لخضوع هذا المجتمع لسلطة البابا. وهكذا سعى **كمبانيلا** إلى إخضاع السياسة للأخلاق والدين.

٧ - جاكوب بوهمى (١٥٧٥ - ١٦٢٤)

كان **جاكوب بوهمى** إسكافياً لم يتلق العلم فى المدارس ورجلا ورعاً ومتصوفاً يدعو إلى التصوف والاتحاد بالله. وتمكن **بوهمى** بجهده أن يتوفر على تعلم الفلسفة والطبيعة. والفلك بجانب اهتمامه الشديد بدراسة الكتب المقدسة. وانشغل انشغالا كبيراً بمسألة وجود الشر فى العالم وصعوبة التوفيق بين هذا الشر والإيمان بوجود الله: وهداه تفكيره إلى أن الشر أزلى وأصيل فى الكون وآمن بنوع من المانية يتصارع فيها الخير والشر والنور والظلام والنعيم والجحيم. ولكن

قلب الله يتجح فى محق الشر الذى يسعى عن طريق الكثرة إلى تفتيت الوحدة والانسجام الذى يجمع بين مختلف الموجودات.

وقبل أن نعرض لكوكبة العلماء والفلاسفة والمفكرين الأكثر نفوذاً وأهمية فى عصر النهضة الذين مهدوا السبيل لترسيخ الفكر الليبرالى فى القرن السابع عشر يجدر بنا أن نؤكد أن الليبرالية الأوروبية نشأت على يد الطبقة المتوسطة فى بلدين هما إنجلترا وهولندا وأنها كانت أرسخ قدمًا فى هولندا منها فى إنجلترا، ثم مالبثت أن امتدت إلى جميع أرجاء القارة الأوروبية. وإليها يرجع السبب فى اندلاع الثورة الفرنسية فى نهاية القرن الثامن عشر. ولم يكن من الممكن لليبرالية أن تنشأ لولا دعوة البروتستانتية التى اعتنقتها الطبقة الوسطى إلى التسامح ونبذ التعصب الدينى فقد اعتبروا الحروب الدينية سخفاً ما بعده سخف وحجر عثرة فى سبيل الرواج التجارى والصناعى الذى اعتبروه ركيزة التقدم الاجتماعى والاقتصادى. فقد أعلى البروتستانت من شأن الثروات التى يحققها أفرادهم بجهودهم وكفاحهم. ولكن هذا لا يعنى أن البروتستانتية احتفظت بروح التسامح على طول الخط. فبعد أن نجحت فى إسقاط النظام الكنسى القديم وأحست بنشوة الظفر والنصر تحولت بعض الشيع البروتستانتية المتطرفة إلى فئات متناحرة ومنغلقة الفكر مثلما حدث فى حالة أتباع مذهب **كالفين** وكذلك فى حالة الرافضين لمعمودية الأطفال. أى أن بعض الملل البروتستانتية أظهرت ضيقاً شديداً فى الأفق يتعارض مع رحابة صدر وسماحة رواد الليبرالية الأوائل. ومع هذا فإن الاتجاه العام اتسم بغلبة التيار الليبرالى الذى اشتد ساعده وظل يسود الحياة الأوروبية حتى مطلع القرن العشرين حين ظهرت فى العقود الأولى منه حركات فاشية ونازية وشيوعية اعتبرت الديموقراطية وحرية الفرد ألد أعدائها.

والفردية هى السمة التى تميزت بها الليبرالية عن النظام الإقطاعى القديم. هذه الفردية شىء جديد لم يكن لها وجود فى ظل المذهب الكاثوليكى الذى وحد بين جميع الأقطار الأوروبية فى كيان واحد دأب على النظر إلى الفرد باعتباره عضواً فى الأمة المسيحية. ومعنى ذلك أنه قدم مصلحة الجماعة على مصلحة الفرد. وبمجىء عصر النهضة وانتشار الفكر الليبرالى اختفت هذه النظرة الجماعية وبدأت الطبقة البورجوازية الصاعدة ترى فى مصلحة الفرد تحقيقًا لمصلحة الجماعة. وبسبب انتشار التعليم بين أبناء الطبقة البورجوازية ذاعت الصحف كما ذاعت كلمة هذه الطبقة المطالبة بالمشاركة بالرأى فى قضايا المجتمع. وللفردية البورجوزاية التى ظهرت فى عصر النهضة الأوروبية عدة أشكال، فهناك الفردية الاقتصادية والسياسية التى سوف نعرض لهما عند الحديث عن الفلاسفة الراديكاليين الإنجليز. ويربط **برتراند راسل** بين التقدم العلمى الذى ظهر فى عصر النهضة الأوروبية وبين ازدهار الفردية فيقول: «إن هذه الفردية تسللت إلى الفلسفة والعلم نفسه». فالفيلسوف **ديكارت** مثلا يقيم اليقين فى مجال المعرفة على أساس إدراك الفرد لوجوده كما يتمثل فى مقولة **ديكارت** الشهيرة: **«أنا أفكر إذن أنا موجود»** ويضيف **راسل** إلى ذلك قوله إن العلم فى عصر النهضة لم يكن ليحرز أى تقدم لولا رفض العلماء والمكتشفين آنذاك الخضوع لأفكار السلف السائدة ولولا إصرارهم على اتخاذ مواقف مستقلة عنهم. وتتمثل هذه النزعة إلى التفكير المستقل فى رفض المفكرين فى عصر النهضة لفلسفة **أرسطو** التى تبنتها الكنيسة الكاثوليكية لأن هذه الفلسفة تدلل على وجود الله الذى تصفه بالمحرك الأول. ولو أن **جاليليو** لم يخالف موقف الفلكيين السابقين عليه لما تقدم العلم فى عصر النهضة.

والجدير بالذكر أن الأحزاب السياسية فى أوروبا لم تظهر إلا مع ظهور الديموقراطية والليبرالية فى القرن السابع عشر. ومن الثابت أن ازدهار الحرية فى ذلك القرن يرتبط ارتباطاً وثيقًا بازدهار طبقة من غلاة المتشددين والمتزمتين تعرف باسم الطائفة البيوريتانية التى تعرضت لتنكيل الدولة بها ولهذا درجت هذه الطائفة البيوريتانية إلى الشك فى نوايا الدولة وارتابت فى تدخلها فى شئون الأفراد. ومن ثم وقفت بكل قوتها فى وجه تدخلها ودافعت بشدة عن ضرورة التسامح وإطلاق حرية العقيدة والرأى. ونذكر فى هذا الصدد أن شاعر إنجلترا البيوريتانى الكبير **ميلتون** تصدى عام ١٦٤٤ للدفاع المجيد عن حرية الصحافة فى كتيب نشره بعنوان **«الأريوباچيتكا»**، وأدى إفراط طبقة البيوريتانيين فى التأكيد على حرية الفرد إلى تشجيع الفكر البورجوازى بطريقة سافرة. فقد آمنت هذه الطائفة بضرورة اعتماد الإنسان على جهده الفردى اعتماداً كاملا لتحقيق الثراء فى الحياة الدنيا، إلى حد أنها ـ وهى الجماعة الدينية المتحمسة ـ اعتبرت النجاح المادى معياراً لرضاء الله على الفرد. ودفعهم هذا الاعتقاد إلى انصراف طائفة البيوريتانيين إلى الاشتغال بالتجارة والصناعة. والجدير بالذكر أن هذه الروح الفردية شاعت فى هولندا وبدرجة أقل فى إنجلترا لتنتقل بعد ذلك إلى معظم أرجاء القارة الأوروبية بدرجات متفاوتة. وقد حفزت هذه الروح الفردية أصحابها إلى بناء الإمبراطورية الرأسمالية فى الداخل وبناء الإمبراطوريات الاستعمارية فى الخارج. فلا غرو إذا رأينا تنامى الاستعمار الأوروبى فى

تلك الفترة. ورغم أن فرنسا وإنجلترا مرّتا بالتطور نفسه فإن هناك اختلافاً فى ظروفهما التاريخية أدى إلى سرعة انهيار النظام الإقطاعى فى إنجلترا أمام معاول النظام البورجوازى الجديد، فى حين أن فرنسا كانت أبطأ فى تحولها من النظام الإقطاعى إلى النظام الرأسمالى. وفى ظل هذا النظام الرأسمالى سعت الطبقة البورجوازية إلى تقييد سلطة الملوك عن طريق استنان المجالس النيابية لقوانين تمنعهم من التحكم فى ميزانية الدولة أو السيطرة على قواتها المسلحة مثلما حدث فى إنجلترا حيث طالبت الطبقة البورجوازية أيضاً بعدم جواز محاكمة أى متهم دون وجود جسم الجريمة التى ارتكبها وإعادة تشكيل البرلمان بصفة دورية كل ثلاث سنوات. وفى القرن السابع عشر ظهرت الأحزاب السياسية التى تعبر عن مصالح الطبقة البورجوازية الجديدة داعية إلى توفير الحرية الدينية وإقامة نظام قضائى مستقل عن السلطة التنفيذية وسيطرة المجالس التشريعية المنتخبة على ميزانية الجيش. وتم تنفيذ هذه الإصلاحات فى إنجلترا بالفعل وبذلك أصبحت البورجوازية الإنجليزية آمنة على نفسها من اضطهاد الدولة أو الكنيسة لها. وهكذا صارت الطبقة البورجوازية الإنجليزية سيدة مصيرها وتمسك بزمام المبادرة. وعندما تأكدت طبقة الأرستقراط أو أصحاب الأراضى فى إنجلترا من انتصار طبقة التجار والصناع لم تجد بداً من التحالف معها. ورغم أن الحريات الدستورية التى حققتها الطبقة البورجوازية تمثل خطوة مهمة على طريق التقدم الإنسانى فإنها عجزت عن صيانة مصالح الطبقة العاملة أو البروليتاريا. الأمر الذى أدى فيما بعد إلى ظهور الفلسفة الماركسية، والغريب أن الطبقة البيوريتانية - وهى طبقة تؤمن بالتشدد فى الدين - ذهبت إلى أن فقر الطبقة العاملة يرجع إلى مشيئة الله «ومن ناحية أخرى حمّل البيوريتانيون الفقراء مسئولية فقرهم متهمين إياهم بالتكاسل والتسيب والانحلال. وآمنوا بأن الله يزيد من الفقراء عدم التذمر والخضوع للمشيئة الإلهية.

قلنا إن طائفة البيوريتانيين لم تر فى الدولة إلا أداة للقسر والاضطهاد ومن ثم سعت إلى تقويض سلطة الملوك وتدعيم سلطة البرلمان. وكانت الكنيسة الإنجليزية التقليدية تؤازر الملكية لمنع انتشار الروح البيوريتانية المتذمرة وانتهى الصراع بين الملكيين والبيوريتانيين بزعامة **أوليفر كرومويل** إلى اندلاع حرب أهلية ضروس انتهت بالإطاحة بالملك **تشارلس الأول** وإعدامه عام ١٦٤٩ ولكن هذا النصر لم يدم طويلا فقد استجمعت القطاعات الموالية للملكية قوتها وتمكنت من إعادة النظام الملكى إلى إنجلترا عام ١٦٦٦ وساعد على هذا بطبيعة الحال أن عدداً كبيراً من البيوريتانيين لم يكونوا ثوريين بمعنى الكلمة بل كان شاغلهم الشاغل تقييد سلطة الملك **تشارلس الأول** وتقليم أظافره دون أن يرغبوا فى استئصال النظام الملكى أو القضاء عليه.

ويلقى **هارولد لاسكى** فى كتابه ظهور الليبرالية الأوروبية (١٩٣٦) ضوءاً على الاتجاهات المختلفة التى احتوتها الحركة البيوريتانية الإنجليزية التى أطاحت بالملك **تشارلس الأول** عن طريق البرلمان فيقول: «إنه من الخطل أن نظن أن جميع المعارضين للنظام الملكى من الطائفة البيوريتانية كانوا يدينون بمعتقدات سياسية واجتماعية واحدة، فـ«كرومويل» أراد أن تتولى الطبقات الثرية تسيير دفة الدولة. وعلى العكس من ذلك كان «ليلبرن» يمثل مصالح البورجوازية الصغيرة من سكان المدن التى اعتبرت الرأسمالى الكبير محنة لا تقل فى خطرها عن الملك ورجال الأكليروس فى حين دعا «ونيستانلى» إلى أفكار تفوح منها رائحة الاشتراكية. وبعد أن تضافر جميع البيوريتانيين بمختلف أجنحتهم فى القضاء على السلطان المطلق الذى تمتع به الملك والكنيسة بدأت النزاعات والانشقاقات تدب بينهم الأمر الذى أدى فى نهاية الأمر إلى زوال حكمهم. وكان أحد أسباب النزاع الرئيسية أن الأثرياء من البيوريتانيين أحسوا بالخطر يتهددهم من جراء دعوة البيوريتانيين الراديكاليين إلى القضاء على فكرة الملكية الفردية وتحبيذهم الملكية العامة للأرض والإنتاج الزراعى. فضلا عن تخوف هؤلاء الأثرياء من تحمس طائفة الكويكرز المفرط وتعاطفهم الشديد مع الفقراء والمحتاجين. ومما أفزعهم أن شعوراً غامضاً اجتاح البيوريتانيين الأثرياء بأن إنجلترا تقف على أعتاب ثورة اجتماعية فقد قام البرلمان الإنجليزى لدرئها باستدعاء الملك **تشارلس الثانى** من منفاه ليتولى حكم البلاد. واستوعب **تشارلس الثانى** الدرس وعرف أن أيام الملكية المطلقة قد ولت وانقضت. ومن ثم انتهج سياسة معتدلة تقوم على الحلول الوسطى والتوفيق بين الطبقات كافة التى تستأثر بمصادر الثروة سواء كانت هذه المصادر مستمدة من التجارة أو الصناعة أو ملكية الأرض وحدث تغير ملموس فى موقف البيوريتانيين الأثرياء من الدور الذى يلعبه البرلمان البريطانى فى الحياة العامة. ففى بداية القرن السابع عشر وضع البيوريتانيون كل آمالهم فى تسخير البرلمان للمطالبة بحق الأفراد فى الثراء دون فرض قيود تكبل نشاطهم أو تحد من ثرائهم. ولكنهم ما لبثوا أن أدركوا أنهم يمنحون البرلمان سلطاناً يعجزون فى كثير من الحالات عن توجيهه على نحو ما يرغبون كما أدركوا أن هناك داخل الحركة البيوريتانية نفسها اتجاهات ثورية تسعى إلى تغيير البناء الاجتماعى من

مذابح الكنيسة

أساسه وإلى تحجيم سلطة الطبقة البورجوازية الثرية. ويذكر لنا **هارولد لاسكى** فى هذا الشأن أن إنجلترا فى القرن السابع عشر شاهدت ثورتين وليس ثورة واحدة. ثورة **كرومويل** التى نجحت فى تقليم أظافر الملك والكنيسة وفى تحقيق الحرية الدينية التى وضعت حداً للصراعات الدينية الدامية. وثورة أخرى اجتماعية فاشلة أخفقت فى التخلص من الفقر الذى تعانى منه الطبقة الكادحة ويرجع السبب فى إخفاق هذه الثورة الثانية إلى قلة أعداد أصحابها وضعف تنظيماتهم وعدم بلوغ هذه التنظيمات النضج الكافى وتبين لخيبة هذا الجناح البيوريتانى الثائر أن ثورة زعيمهم **كرومويل** استنت قانونين لا قانوناً واحداً: قانون للأغنياء وآخر للفقراء وأنها استأصلت بعض المظالم الاجتماعية لتستحدث مظالم اجتماعية أسوأ وأضل سبيلا. ويشرح لنا **برتراندراسل** الصراع الذى حدث فى صفوف البيوريتانيين داخل البرلمان المتمرد على سلطة الملك فيقول: «إن البرلمان، الذى يسيطر عليه البيوريتانيون، انقسم على ذاته إلى فريقين دينيين هما فريق البرسبتيريين وفريق المستقلين». ودعا الفريق الأول إلى أن تكون للدولة كنيسة بدون رئاسة دينية تتمثل فى الأساقفة. ورغم أن المستقلين راق لهم طلب البرسبتيريين بإلغاء نظام الأساقفة فإنهم رأوا أنه يحق لكل جماعة مسيحية أن تختار النظام اللاهوتى الذى يعجبها. وكانت طائفة البرسبتيريين أكثر اعتدالا فى آرائهم السياسية، وفى معارضة الملك من طائفة المستقلين بسبب انتماء الطائفة الأولى إلى طبقة اجتماعية أرقى. ومن ثَمَّ كانوا أميل إلى الاتفاق مع الملك المخلوع بعد أن استشعروا استعداده للمهادنة. ولكن المستقلين الذين يمثلون الجناح العسكرى فى البرلمان البيوريتانى المناوئ للملك، فقد نجح فى إلحاق الهزيمة العسكرية بالملك على يدى **كرومويل** وإملاء الشروط عليه. ورغم أن الجناح العسكرى المستقل كان يمثل الأقلية فى البرلمان فإنه نجح فى تركيز السلطة فى يديه وإخضاع الملك لمشيئته وإخراس معارضيهم من الطائفة البرسبتيرية المعتدلة. وهكذا تحول المطالب بالحرية **كرومويل** معتمداً على القوه العسكرية إلى طاغية يحكم البلاد بالحديد والنار ضارباً عرض الحائط بآمال أعضاء البرلمان فى حياة دستورية كريمة.

قلنا إن **تشارلس الثانى** استوعب الدرس الذى تلقاه سلفه المخلوع **تشارلس الأول** وأنه استجاب لمطالب البرلمان من أجل السيطرة على الميزانية والجيش إلى جانب عدد من التنازلات الأخرى مثل إلغاء حقه الملكى فى فرض الضرائب والأمر بالقبض التعسفى على المواطنين. ولكن الملك **جيمس الثانى** الذى تولى الحكم بعد **تشارلس الثانى** تصرف بنفس صلف وحماقة الملك **تشارلس الأول** الأمر الذى حدا بالبرلمان إلى التخلص منه فقد تحالفت الطبقة الأرستقراطية مع رجال الأعمال من الطبقة البورجوازية فى الإطاحة به بمنتهى اليسر ودون إطلاق رصاصة واحدة. وخلفه ملك آخر من أصل هولندى هو **جيمس الثانى** لم يساعد على انتعاش التجارة فحسب بل أصدر مرسوماً بالغ الأهمية ينص على التسامح الدينى بشكل حاسم ونهائى ويعتبر قانون أو مرسوم الصادر فى عهد **جيمس الثانى** علامة بارزة فى طريق الحرية والديمقراطية والليبرالية بالرغم مما يعيبه من شوائب مثل فرض بعض القيود على الكاثوليك وملل مسيحية أخرى. وفيما يلى نبذات عن أبرز رواد عصر النهضة الأوروبية الذين مهدوا لمجيء مثل هذه الليبرالية وجعلوا هذا التسامح الدينى أمراً ممكنًا. والجدير بالذكر أن نفراً منهم أساء إلى المسيحية عن قصد أو غير قصد.

وفيما يلى نبذات عن مشاهير رواد العلم والتنوير فى القرن السادس عشر الذين تمرد بعضهم على المفاهيم المسيحية السائدة فى وقتهم.

١ - نيقولاس كوبرنيكوس(١٤٧٣-١٥٤٣)

كان **كوبرنيكوس** - وهو رجل بولندى - رجل دين لا يرقى الشك فى إيمانه بالمسيحية ويعتبر **كوبرنيكوس** مؤسس علم الفلك الحديث رغم ما شاب نظرياته الفلكية من مثالب. فضلا عن أنه درس الطب والفلسفة والقانون، توصل **كوبرنيكوس** فى مطلع حياته إلى نظرية مفادها أن الشمس هى مركز الكون، وأن الأرض تدور حولها على عكس ما سبق أن ذهب إليه الفلك البطلمى من أن الأرض مركز الكون وأن الشمس تدور حولها. وقد راقت هذه النظرية البطلمية الخاطئة للكنيسة الكاثوليكية وساقتها كدليل على تكريم الله للإنسان بأن جعله وجعل الأرض التى يعيش عليها مركز الكون. واقتنع **كوبرنيكوس** أن الأرض ليست ثابتة، وأن لها دورتين دورة يومية وأخرى سنوية حول الشمس. ويبدو أن **كوبرنيكوس** احتفظ بهذه الآراء الثورية من الناحية الفلكية لنفسه خوفاً من أن يثير عليه حنق الكنيسة. ولكنه ختم حياته بأن ضمنها فى أهم أعماله وهو كتاب بعنوان: «**دوران الأجرام السماوية**». الذى تعمد أن يؤجل نشره حتى عام وفاته فى ١٥٤٣ وقد كتب صديقه **أوسياندر** مقدمة للكتاب ذهب فيها إلى أن نظرية **كوبرنيكوس** مجرد افتراض. وقد أهدى **كوبرنيكوس** كتابه إلى البابا. والغريب أن الكنيسة لم تجد فيه علة حتى جاء خلفه **جاليليو** فنبهت إلى ما تضمنته أفكار **كوبرنيكوس** من أخطار، الأمر الذى يدل

على أن الكنيسة الكاثوليكية كانت أكثر تسامحًا وقت كوبرنيكوس عن وقت جاليلو. وفكرة وجود الشمس فى مركز الكون ليست جديدة فقد نادى بها أريستاركوس فى عهد الإغريق. ورغم إيمان كوبرنيكوس المخلص والأكيد بالمذهب الكاثوليكى فقد كان لنظريته فيما بعد أثر مدمر على اللاهوت المسيحى الذى ذهب إلى أن الله اختص الإنسان باهتمامه ورعايته دون سائر المخلوقات فوضعه فى مركز الكون.

٢ - كبلر (١٥٧١-١٦٣٠)

درس كبلر الذى ينحدر من أصل ألمانى الفلسفة واللاهوت والرياضيات فى المدرسة الأكليريكية بتوبنجن بألمانيا. وكان من أوائل المؤمنين بنظرية كوبرنيكوس. ذهب كبلر إلى أنه من الخطأ أن نعتقد أن الكواكب السيارة تدور فى حركة دائرية كما كان الفلكيون السابقون يعتقدون منذ عهد الإغريق استنادًا إلى أن الأجرام السماوية كاملة فلابد أنها تتحرك فى شكل كامل. وبما أن الدائرة من الناحية الجمالية والهندسية هى أكمل شكل فلابد أن تكون حركة الكواكب دائرية. ولكن كلبر الذى توصل إلى بعض القوانين التى تحكم حركة الأجرام السماوية رفض الاعتقاد بصحة هذا الرأى ورأى أن الأجرام السماوية تتحرك فى مدارات بيضوية وأن الكواكب لا تسير بالسرعة نفسها أثناء دورانها حول الشمس فهى تسير بسرعة أكبر عند اقترابها منها وتخفض من سرعتها عند ابتعادها عنها. سعى كبلر فى أحد مؤلفاته إلى التوفيق بين نظرية كوبرنيكوس والكتاب المقدس. ولأنه كان بروتستانتيًا فإنه عرض كتابه على أساتذة اللاهوت بجامعة توبنجن البروتستانتية فلم يسمحوا له بنشر هذا الرأى التوفيقى وقاموا بحذفه من الكتاب الذى ظهر عام ١٥٩٦ فضلا عن أن البروتستانت منعوه أيضًا من نشر تقرير مفصل عن مذنب سبق ظهوره فى العام السابق.

٣ - جاليليو (١٥٦٤-١٦٤٢)

جاليليو عالم إيطالى درس الطب والفلسفة والرياضيات والفلك إلى جانب شغفه باليونانية واللاتينية والشعر والموسيقى والرسم. درس جاليليو فى دير فالومبروزا بالقرب من فلورنسا ولكنه عجز عن استكمال دراسته الجامعية بسبب فقره. وله الفضل فى ترسيخ المنهج العلمى وبناء النظرية الآلية التى تذهب إلى أن حركة الطبيعة والكون تحكمها مجموعة من القوانين ورغم أهمية مكتشفاته الفلكية فإن إنجازه العلمى الرائع يكمن فى أنه أول من اكتشف قوانين الديناميكا عن طريق دراسته لحركة سقوط الأجسام. هاجم جاليليو المنطق الصورى الأرسطاليسى ورأى أن العلم ينبغى أن يكون تجريبيًا. وفى عام ١٦٠٩ تمكن من صنع التلسكوب وشاهد من خلاله جبال القمر ووديانه. وأقمار المشترى الأربعة. ومن منجزات جاليليو الفلكية أنه اكتشف كلف الشمس فاستنتج من حركة الكلف على قرص الشمس أن الشمس ليست ثابتة بل إنها تدور حول نفسها وعندما ذهب جاليليو إلى روما رحب به البابا بولس الخامس وأكرم وفادته كما احتفى به فلكيو المعهد الرومانى. غير أن الكنيسة الكاثوليكية ما لبثت أن أشاحت بوجهها عنه عندما نشر أحد علماء فلورنسا كتابًا يتهم فيه جاليليو (الذى جاهر بإيمانه بآراء كوبرنيكوس) بالمروق على الدين. فقام جاليليو بالرد عليه فى ٢١ ديسمبر ١٦١٢ برسالة وجهها إلى راهب وعالم فلك بندكتى اسمه كاستيل كان يدرس الرياضيات بجامعة بيزا ويؤمن بدوران الأرض. وسعى جاليليو فى رسالته إلى التدليل على عدم وجود أى تعارض بين نظرياته وبين النصوص الدينية مستشهدًا فى ذلك بآيات من الكتاب المقدس. وعبثًا نصحه أصدقاؤه من رجال الدين أن يمتنع عن الزج بنفسه فى أمور اللاهوت والتفسير وأن يقتصر على التدليل على صحة نظرياته الفلكية. ولكنه لم يكترث بهذه النصيحة ونشر تفسيرًا جديدًا لبعض آيات الكتاب المقدس. فأصدر إليه ديوان التفتيش فى ٢٥ فبراير ١٦١٦ أمرًا بالكف عن الجهر برأيه. ووعد جاليليو بالامتثال لهذا الأمر. ويبدو أن خوفه من تنكيل محاكم التفتيش به جعله يقطع على نفسه العهود. بامتناعه عن الجهر بآرائه ولكن حبه للحقيقة كان يغلبه ويدفعه إلى الحنث بوعده.

وفى عام ١٦٣٢ نشر جاليليو كتابه المشهور «حوار» تناقش فيه خلال أربعة أيام متتالية أهم نظريتين فى العالم. فكلف البابا لجنة تتولى فحص هذا الكتاب، واستدعاه ديوان التفتيش للمثول أمامه فاعتذر باعتلال صحته. وعندما مثل جاليليو أمام المحققين فى روما. بعد انقضاء بضعة أشهر- سأله هؤلاء المحققون إذا كان يؤمن بالفلك البطليموسى الذى تتبعه الكنيسة الكاثوليكية قرر كذبًا أنه يؤمن به. ويبدو أن المحققين استشعروا كذبه فطلبوا إليه أن يوقع على وثيقة ينكر فيها قوله بدوران الأرض. ولم يتردد جاليليو فى الإنكار ووقع على صيغته وهو جاثٍ على ركبتيه. ويقال وهو ليس بالأمر المؤكد أنه بعد اضطراره إلى الإنكار خرج من محكمة التفتيش وهو يتمتم قائلا: «ولكنها تدور»، هاجم جاليليو المنطق الأرسطاليسى الذى يتجاهل أهمية العلوم التجريبية، وعندما رأت محكمة التفتيش أن لا يكف عن الترويج لآراء كوبرنيكوس الفلكية رغم أنها فرضت الحظر عليها زجت به فى السجن لمدة بضعة أشهر، ولكنها ما لبثت أن أفرجت عنه، وسمحت له بالسفر إلى فلورنسا. وعند وفاته دفن فى كنيسة سانتا كروتشى.

٤ - جيوردانو برونو (١٥٤٨ - ١٦٠٠)

ولد جيوردانو برونو فى بلدة نولا بالغرب من نابولى فى جنوب إيطاليا وفى

الخامسة عشرة التحق بأحد الأديرة حيث توفـر على دراسـة الفلسـفـة ونظرية **كوبرنيكوس** الفلكية التى آمن بجانب منها واعترض على جانبها الآخر. ولم تمض بضع سنوات على دخول الدير حتى ظهرت عليه بوادر الشك فى صحة الدين وهو فى نحو الثامنة عشرة من عمره. ولما ارتابت الكنيسة فى أمره اضطر إلى الفرار من الدير والانتقال بين المدن الإيطالية ليكسب قوته من التدريس. ثم سافر إلى فرنسا حيث ضاق ذرعاً بالتعصب الدينى فيها. فشد رحاله إلى جنيف بسويسرا ثم إنجلترا وألمانيا حيث كان يطمح إلى التدريس بإحدى الجامعات الألمانيـة، وكـان إيمان برونو بآراء **كوبرنيكوس** الفلكية واحداً من أهم أسباب نفور الناس منه. وشاء حظ **برونو** العاثر أن يتلقى دعوة من شاب أرستقراطى إيطالى اسمه **مورسينيجو** ليتولى تدريسه ويقيم معه فى قصره بالبندقية. ولكن هذا الشاب الغادر وشى به إلى محاكم التفتيش متهماً إياه بالكفر والزندقة. ويمكننا أن نتبين طبيعة هذه الاتهامات فى خطاب الوشاية الذى أرسله **مورسينيجو** بتاريخ ٢٣ مايو ١٥٩٢ إلى الكاهن المسئول عن محكمة التفتيش فى البندقة وفيما يلى نص هذا الخطاب:

«الأب الجليل والسيد المبجل:

فإنى **جيوانى مورسينيجو** ابن **كلاريسيمو** أجد نفسى مضطراً بوازع من ضميرى وإيعاز من أب اعترافى إلى تبليغ أبوتكم الجليل عن **جيور دانو برونو** من بلدة نولا الذى سمعته يقول فى عدة مناسبات أثناء أحاديثه معى فى بيتى أن الكاثوليك يجدفون عندما يقولون بتحويل الخبز فى المناولة إلى جسد المسيح، وأنه يعترض على القداس ويرى أن جميع الأديان عاجزة عن إقناعه وأن يسوع المسيح دجال لجأ إلى الحيل لخداع الناس وأغلب الظن أنه توقع لنفسه ميتة تشبه ميتة المجرمين فضلا عن أنه ينكر وجود الأقانيم الثلاثة فى الذات الإلهية.. ويذهب إلى أن العالم أبدى وأن هناك عدداً لا نهائيًا من العوالم. وأن الله لايكف عن خلق أعداد لا نهائية من هذه العوالم لأنه يريد المزيد منها. وأن المسيح أتى بمعجزات تبدو فى ظاهرها طيبة وأنه ساحر «شأن **الرسل**».

وأيضًا ذهب **برونو** إلى أن العالم أبدى وأن الروح تنتقل من جسد إلى جسد وأن السحر شىء جيد ولا غبار عليه، وأن الروح القدس هى روح العالم، وأن هذا ما قصد إليه **موسى** عندما قال إن روح الله تحركت فوق وجه الماء. ورغم اقتناع **برونو** بنظرية **كوبرنيكوس** الفلكية فإنه أدخل عليها تغييرات جوهرية مفادها أن **أرسطو** و**كوبرنيكوس** يخطآن عندما يظنان أن الكون محدود. واستطاع **برونو** بخياله المتأجج الوقاد أن يصل إلى حقيقة مذهلة رغم بساطتها تتلخص فى أن عدداً لايحصى ولايعد من الأجرام يتحرك فى الكون وأن عدداً لا يحصى ولا يعد من الكواكب يدور حول عدد لا نهائى من الشموس كما أن الكواكب تتكون من المادة نفسها التى تتكون منها الأرض. ومن ثَمَّ نحن نخطئ إذا تصورنا أننا الوحيدون الذين نسكن هذا الكون. والإنسان فى نظر **برونو** لا يعدو أن يكون نملة أو ذرة رمل فى هذا الكون اللانهائى. وهو يرى أن هناك كائنات حية تسكن الكواكب الأخرى. هذه الكائنات قد تكون أفضل منا وقد نكون أسوأ منا. وكذلك ذهب **برونو** إلى أن الكون وحدة واحدة وكل لا يتجزأ لا فرق فيه بين الخالق والمخلوق وبين الله والموجودات. فالله هو مجموع ما فى الكون وهو حال بانسجام واتساق فى كل أجزائه. والكون يتسم بالكمال لأنه حياة الله. ويعرف هذا المذهب بـ Pantheism ومن ثم فغاية الفلسفة الكشف عما فى الكون من انسجام وأفضل طريق لعبادة الله هو إمعان النظر فى الطبيعة والكون. وهذه نظرة تصوفية واضحة.

نعود إلى حكاية وشاية **مورسينيجو** **ببرونو** فنقول إن **مورسينيجو** قام بحبس أستاذه فى إحدى غرف القصر كى يمنعه من الهرب حتى يتصرف رجال الكنيسة فى البندقية على النحو الذى يريدون. وألقت السلطات الكنسية فى البندقية القبض عليه عام ١٥٩٢ للتحقيق معه فلم يجد **برونو** غضاضة فى التراجع وإنكار تهمة الهرطقة الموجهة ضده. وفى إنكاره جثا على ركبتيه مخاطبًا المحققين معه: «إننى بكل اتضاع أطلب من الله ومن قداساتكم مغفرة الأخطاء التى ارتكبتها والتى أقف بسببها أمامكم للتكفير عنها حسبما تحكمون به وترونه نافعاً لى من الناحية الروحية. بل إننى أتوسل إليكم أن توقعوا أقصى عقوبة علىَّ حتى لا أدنس رداء الكهنوت المقدس الذى أرتديه. وإذا شاء الله وشاءت قداساتكم إظهار الرحمة نحوى والسماح لى بأن أعيش فإنى أقطع على نفسى عهداً بإصلاح حياتى إصلاحًا كبيراً أكفر به بالمزيد من التعلم عن الفضيحة التى تسببت فيها».

غير أن هذا الندم تبدد بعد مرور ثمانية أعوام عندما استدعته محكمة التفتيش فى روما للمثول أمامها. ورغم أن فطاحل رجال الدين فى روما حكموا بإدانته فقد أعطوه مهلة ثمانين يومًا لعله يتوب ويرعوى، ولكنه ضيع هذه الفرصة وهو يتلاعب بهم ويرئيسهم فهو تارة يعد بالرجوع إلى حظيرة العقيدة الكاثوليكية وتارة أخرى يحنث بوعده. وبدا من الواضح أنه يهزأ بهم. وضاق الكرادلة المحققون به ذرعاً فاجتمعوا مع المسئولين المدنيين فى روما وأرغموه على الركوع ليستمع إلى الحكم الصادر ضده. ونزعوا عنه رداء الكهنوت وطردوه

بحرمانه من الانتماء إلى الكنيسة وسلموه إلى السلطة المدنية لتتولى إنزال العقاب به على أن تراعى الرحمة وتتجنب سفك الدماء. وكان هذا قراراً بإعدامه. ورغم انقضاء المهلة المقررة فقد شاءت محكمة التفتيش أن تعطيه فرصة أخرى كى ينجو بجلده فمنحته أسبوعين للتراجع والإنكار. غير أنه تشبث فى عناد بآرائه فصدر أمر باقتياده إلى المحرقة. وعندما قدموا إليه قبيل حرقه مباشرة صورة المسيح على الصليب رفضها فى وجوم وأشاح بوجهه عنها.

٥ - ليوناردو دافنشى (١٤٥٢ - ١٥١٩)

من النادر أن نجد رجلا متعدد المواهب مثل **ليوناردو دافنشى** الذى يعتبر علماً من أعلام عصر النهضة الإيطالية فهو رسام يشار إليه بالبنان وصاحب صورة الموناليزا الشهيرة إلى جانب إتقانه للنحت والموسيقى. وقد طغت شهرته كفنان على شهرته كعالم، فنسى العامة تبحره فى علوم التشريع والمعمار والميكانيكا وأنه استحدث نظاماً جديداً للرى استخدم فى سهول لومباردى وكان **دافنشى** الذى استخلص فى أبحاثه أصول المنهج العلمى مقتنعاً بأهمية العلم التجريبى، وبأن النظريات التى لا تلقى تأييداً من التجربة نظريات باطلة والتجربة فى نظره ليست مجرد إدراك حسى، بل هى البحث عن العلاقات الجوهرية بين الأشياء ووضع هذه العلاقات فى صيغ رياضية من شأنها أن تجعل نتائج التجربة يقينية، وتسمح باستنتاج الظواهر المستقبلة فى الظواهر الراهنة. **وليوناردو دافنشى** ابن زنا كان والده محامياً. ورغم إيمانه بالدين فإن إصراره على العلم التجريبى فتح الباب أم تسلل الأفكار المتحررة.

٦ - نيقولا ماكيافيلى (١٤٦٩ - ١٥٢٧)

هو واحد من أبرز رجال الدولة فى إيطاليا فى الفترة من ١٤٩٨ حتى ١٥١٢. ألقى القبض عليه بتهمة التآمر على عائلة المدسيس وزج به فى السجن عندما استولت هذه العائلة على الحكم عام ١٥١٢. ولكن ما لبث أن أفرج عنه عام ١٥١٣ ليعيش فى المنفى. وفى هذا العام نفسه انتهى من تأليف كتابه المشهور «**الأمير**» الذى ذهب فيه إلى أن السياسة لاتعرف مبادئ الأخلاق وأن الغاية تبرر الوسيلة واستشاط الناس غضباً من صراحته وهاجوا وماجوا ضده رغم أنه لم يصف غير الواقع. وفى كتابه دعا **ماكيافيلى** إلى توحيد إيطاليا التى كانت آنذاك مقسمة إلى دوقيات ومقاطعات تحت حاكم أو أمير قوى يتجاهل فى سبيل تحقيق غايته السامية قواعد السلوك ومبادئ الأخلاق. وقد ألف **ماكيافيلى** عدداً من الكتب الأخرى منها «**فن الحرب**» (١٥٢٠) و«**تاريخ فلورنسا**» (١٤٩٢) فضلا عن مسرحيتين كوميديتين كان **ماكيافيلى** يفضل الوثنية على الدين المسيحى. والرأى عنده أن الأديان الوثنية القديمة كانت تحبذ الجاه والصحة والقوة البدنية، وتضفى هيبة إلهية على القواد والأبطال والمشرعين فى حين أن المسيحية تحض على الضعف والإعراض عن الجاه وتمجد التواضع. وينتقد **ماكيافيلى** الكنيسة فى زمانه لسببين أولهما أن الشر الذى يمارسه رجال الكنيسة يدمر إيمان الناس بالدين. وثانيهما أن السلطة الزمنية التى يحظى بها البابوات تحول دون توحيد إيطاليا. يقول **ماكيافيلى** فى هذا الشأن: «كلما اقترب الناس من كنيسة روما التى تمثل قمة الدين عندنا قل تدينهم. إن التدمير الذى سوف يلحق بالكنيسة والثأر منها وشيك الحدوث. ويرجع السبب فى تدهور الإيطاليين الدينى والأخلاقى إلى سوء ممارسات كنيسة روما وقساوستها والأسوأ من هذا كله أن السياسة التى تتبعها الكنيسة الرومانية والمتمثلة فى تقسيم البلاد سوف تكون وبالا علينا وسبباً فى خرابنا».

قد يظن المرء أن **ماكيافيلى** سعى بآرائه هذه إلى القضاء على الدين. ولكن العكس هو الصحيح. فقد أكد على ضرورة احتفاظ الدولة بالدين وبأهمية الدور الذى يلعبه فيها حتى إذا كان هذا الدين باطلا. فالدين - بغض النظر عن سلامته أو إيمان رجال الدولة به - هو الوسيلة البراجماتية والعملية لإقامة نظام اجتماعى متماسك ومحكم البناء.

٧ - إيرازموس (١٤٦٦ - ١٥٣٦)

لم يكن فيلسوفاً بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة ولكنه ترك أعمق الأثر فى الفكر الأوروبى فى زمانه. ورغم إيمانه بالدين بدا كما لوكان كافراً بسبب فرط ضراوة هجومه على الكنيسة الكاثوليكية. ولد **إيرازموس** فى مدينة **روتردام** بهولندا، وهو ابن غير شرعى أنجبه قسيس على قدر من العلم ويعرف اللغة اليونانية القديمة التى توفر **إيرازموس** نفسه على تعلمها فى قابل أيامه. وعندما توفى والداه تولى مدرس وآخرون الوصاية على الصبى. ولكنهم لم يكونوا أمناء على الأموال التى تركها له والداه. ورغبة منهم فى التخلص من الصبى زينوا له الالتحاق كراهب بدير فى بلدة **ستير** الهولندية. ولكن **إيرازموس** فيما بعد لم يندم قهراً على شىء فى حياته قدر ندمه على دخول الدير. ارتبط **إيرازموس** بصداقة حميمة مع السير **توماس مور** واجتهدا سوياً ماوسعهما الجهد فى ترسيخ المذهب الإنسانى الذى يدعو إلى عدم اكتفاء الإنسان بالحياة الأخرى وضرورة الارتقاء بنفسه وأحواله فى أمور الدنيا، أتقن **إيرازموس** اللغة اللاتينية إتقاناً قل أن نجد له نظيراً بين جميع دارسى الكلاسيكيات، ترك **إيرازموس** بصماته الواضحة على عصر النهضة وامتد به العمر ليشهد عصر الإصلاح الدينى ودعوة **مارتن لوثر** إلى هذا الاصلاح وكان أمله لا أن يحطم الكنيسة الكاثوليكية بل إن ينقيها من الشوائب العالقة

بها والتى تشوه صورتها. ومن الناحية العلمية ساءه الجهل السائد بالكلاسيكيات فتوفر على تحقيق كتابات القديس جيرونى كما أنه أصدر عام ١١٥٦ ترجمة لاتينية جديدة للعهد القديم قام فيها بتصحيح كثير من الأخطاء الواردة فى النسخة الشعبية السائدة. ورغم خلاف إيرازموس مع البروتستانت فقد رحبوا بهذه التصويبات ورأوا فيها فرصتهم السانحة للانقضاض على الترجمات اللاتينية السابقة التى تداولتها الكنيسة الكاثوليكية واعتبروا أخطاء هذه الترجمات سببًا فى شيوع كثير من المفاهيم الدينية الخاطئة بين الكاثوليك.

اشتهر إيرازموس بتأليف كتاب بعنوان «فى مدح الحماقة» بدأ فى كتابه عام ١٥٠٩ واستخدم فيه أسلوب الفكاهة والسخرية للزراية بحماقات البشر مثل الاستعلاء القومى وزهو الإنسان بمهنته. ولكن سخريته ما لبثت أن تحولت إلى هجوم لاذع على مباذل الكنيسة الكاثوليكية بهدف إصلاحها من الداخل. هاجم إيرازموس بشدة صكوك الغفران وتضييع اللاهوتيين وقتهم فى حساب الوقت التى تقضيه كل روح فى المطهر كما هاجم عبادة القديسين وعبادة العذراء مريم الذى رفعها المتحمسون إلى مكانة أعلى من مكانة ابنها يسوع المسيح. فضلا عن أنه انتقد المناقشات اللاهوتية العقيمة حول الثالوث والتجسيد وتحول الخبز والخمر إلى جسد المسيح ودمه. وأيضًا هاجم مباذل البابوات والكرادلة والأساقفة ونظام الرهبنة الذى يظهر اهتمامًا مبالغًا فيه بالمظهريات التافهة مثل عدد العقد الواجب عملها فى الصندل الذى يلبسه الراهب ولون ردائه ونوع القماش الذى يصنع منه هذا الرداء. وسخر إيرازموس سخرية لاذعة من أحاديث الرهبان التافهة مثل زهو أحد الرهبان بأنه تمكن من القضاء المبرم على رغباته الجسدية عن طريق أكل الأسماك فقط وباستمرار. وزهو راهب آخر بأن يده لم تلمس قطعة نقود طوال ستين عامًا وأنه لبس قفازًا سميكًا فى المرات القليلة التى اضطر فيها إلى لمسها. ناهيك عن سخريته من الرهبان الذين يعترف لهم بأدق الأسرار فإذ بهم يفشونها عندما يسكرون وتلعب الخمر برءوسهم. وحظى البابوات بنصيب وافر من سخريته بسبب إصدارهم قرارات بالحرمان الكنسى وبيع صكوك الغفران.

وقد يتبادر إلى الأذهان أن إيرازموس بهجومه القاسى على الفكر الكنسى المدرسى ومباذل الكنيسة الكاثوليكية يرحب بمقدم حركة الاصلاح الدينى التى اضطلع بها مارتن لوثر وأتباعه من البروتستانت. ولكن هذا أبعد ما يكون عن الحقيقة. فقد تنافس كل من البروتستانت والكاثوليك إلى ضمه إلى صفوفهم. ولكن طبيعة إيرازموس الوجلة والمعتدلة استبشعت العنف الذى صاحب الدعوة اللوثرية إلى البروتستانتية رغم وجود بعض نقاط الالتقاء بينه وبين أتباع هذه الملة مثل الاستمساك ببساطة الإيمان بعيدا عن أية تعقيدات فكرية ولاهوتية ومثل ضرورة إقامة الإيمان على أساس من العاطفة وليس على أساس من العقل وفى نهاية الأمر قرر إيرازموس الانضمام إلى صفوف الكاثوليك بالرغم من أن البروتستانت رأوا فى هجومه على الكنيسة الكاثوليكية دعمًا وتأييدًا لهم. وفى عام ١٥٢٤ قرب نهاية حياته ألف إيرازموس كتابًا دافع فيه عن حرية الإرادة التى كان مارتن لوثر رافضًا لها.

وانبرى مارتن لوثر للهجوم الضارى عليه. واستشعر إيرازموس أن حربًا دينية ضروسًا وشيكة الحدوث بين البروتستانت والكاثوليك فدفعته طبيعته المعتدلة الوجلة إلى أن ينأى بنفسه عنها. فانحسر دوره أمام الزحف البروتستانتى الكاسح.

٨ - توماس مور (١٤٧٨ - ١٥٣٥)

بالرغم من أن السير توماس مور ترك أثرًا يقل كثيرًا عن الأثر الذى تركه صديقه إيرازموس فإن اسمه باقٍ على مر الزمن بسبب الشهرة التى حظيت بها مدينته الفاضلة أو اليوتوبيا التى سطرها عام ١٥١٦. وطور مؤلفات أخرى غير مشهورة هى «حوار» (١٥٢٨) «تاريخ ريتشارد الثالث». ولد مور فى لندن وتلقى العلم بجامعة أكسفورد حيث تعلم اللغة اليونانية القديمة التى لم تكن شائعة هناك. ولاحظت الجامعة أن الطالب توماس مور يتعاطف مع الكفرة وأتباع الوثنية من الإيطاليين، الأمر الذى أثار سخطها وسخط والده عليه، فتم استبعاده من الجامعة. وبعد ذلك فكر مور فى الالتحاق بنظام رهبنة يعرف بالرهبنة الكارثوسية. ولكن صديقه إيرازموس اعترض وحال بينه وبين ذلك. فاضطر مور إلى أن يحذو حذو والده، وتمهن المحاماة. والمدهش أن مور الذى بدأ حياته ميالا إلى الكفر حظى بتقديس الكنيسة الكاثوليكية له فى القرن العشرين. ففى عام ١٩٣٥ نصبته هذه الكنيسة واحدًا من قديسيها. وعلى أية حال اشتهر مور منذ مطلع حياته بالتقوى والورع والنزاهة. وفى عام ١٥٢٣ انخرط فى الحياة السياسية الإنجليزية وأصبح عضوًا فى مجلس العموم البريطانى. ورغم أنه كان ربيب الملك هنرى الثامن، وأن هذا الملك قلده أرفع مناصب الدولة، فإنه مات دون أن يخلف وراءه أية ثروة بسبب شدة أمانته وكبريائه وتعففه. بل إن أمانته كانت سببًا فى تنكيل الملك هنرى الثامن به. ورغم أن هذا الملك ماانفك يسعى إلى التقرب إليه والعمل على إرضائه، فإن مور لم يكن يطمئن إليه، ويتعمد الابتعاد عنه: فكثيرًا ما كان يأبى الاستجابة لدعوة الملك له لحضور بعض الاحتفالات والمناسبات الملكية. كان مور

يتوجس من الملك شراً. وصدق سوء ظنه به فعندما حمل الملك **هنرى الثامن** البرلمان البريطانى على تعيينه رئيساً لكنيسة إنجلترا كتكريس لانفصال بلاده التام عن بابا روما بسبب رغبته فى تطليق **كاثرين أرجوان** من أجل الزواج من آن **بولين** اعترض **مور** على هذا الطلاق لأنه يتنافى مع مبادئ الكنيسة الكاثوليكية الأساسية. وتعبيراً عن احتجاجه على انتهاك الملك لهذه المبادئ استقال **مور** من عضوية مجلس العموم عام ١٥٣٢ الأمر الذى أوغر صدر الملك ضده فادعى عليه قوله إنه ليس من سلطة البرلمان الإنجليزى تعيين الملك رئيساً لكنيسة إنجلترا. فقدمه إلى المحاكمة بتهمة الخيانة العظمى وقطع رأسه.

يتخيل **توماس مور** فى اليوتوبيا أو المدينة الفاضلة الحياة فى جزيرة نائية فى نصف الكرة الجنوبى فيقول: «إن سكانها القلائل يعيشون عيشة هانئة ويستمتعون بأطايب الحياة ويعزفون عن الزهد والتقشف ويسمح نظام الحكم فى الجزيرة بتعدد الأديان. ويكاد كل سكان اليوتوبيا أن يؤمنوا بالله والآخرة. أما القلة الضئيلة التى لاتؤمن به فتحرم من المواطنة وحق الاشتراك فى الحياة السياسية. ولكن لا أحد يتعرّض لهم بالأذى. ورغم أن معظم السكان يرفضون حياة الزهد فإن عدداً قليلا منهم يؤثرون حياة الطهر والقداسة فيمتنعون عن أكل اللحوم والزواج ويمكن لنساء الجزيرة أن يصبحن قسيسات إذا كن أرامل عجائز. ورجال الكهنوت فى الجزيرة ينعمون باحترام الناس دون أن يتمتعوا بأى سلطان ويسود الجزيرة مناخ ليبرالى واضح. فضلا عن أن الحياة فيها جماعية ولا تعرف الملكية الفردية. كما أن نظام حكمها يقوم على التسامح الدينى وتعدد العقائد الدينية. أضف إلى ذلك أن نظام الجزيرة يحرم صيد الحيوانات بسبب الوحشية التى ينطوى عليها هذا الصيد وأنها تطبق قانون عقوبات يتسم بالاعتدال والرحمة.

أبرز الفلاسفة المتحررين فى القرن السابع عشر

(١) فرانسيس بيكون (١٥٦١ - ١٦٢٦)

ولد **فرانسيس بيكون** فى عائلة أرستقراطية كريمة النسب فى عصر شهدت فيه أوروبا اكتشاف القارة الأمريكية. وقد أدى هذا الاكتشاف إلى انتقال التجارة من البحر الأبيض المتوسط إلى المحيط الأطلسى واستتبع هذا الاكتشاف انتقال النهضة من إيطاليا إلى مدريد ولندن وباريس وأمستردام. التحق **فرانسيس بيكون** وهو فى الثانية عشرة من عمره بجامعة كامبردج حيث أمضى ثلاثة أعوام ترك بعدها هذه الجامعة ساخطاً كل السخط للوقت الذى أضاعه فى تعلم اللغو الفارغ والمناهج التافهة. ومن ثم قرر منذ حداثته أن يخلص الفكر الأوروبى من اللغو الذى شابه والذى استفاضت فيه الفلسفة الكنسية المدرسية. وقد سيطرت هذه الفلسفة على العقل الأوروبى طوال فترة القرون الوسطى.

تقلد **فرانسيس بيكون** بفضل صلاته ونفوذه العائلى أرفع المناصب وكان ذلق اللسان ساحر البيان ينافس **شكسبير** بروعة مقالاته التى يدرسها طلاب الأدب الإنجليزى كنماذج فريدة للنثر الرائع. اشترك **بيكون** فى الحياة العامة وتم انتخابه فى مجلس العموم البريطانى عدة مرات كان أولها عام ١٥٨٣ كما أنه اشتغل بالقضاء. وأعجب به **الإيرل إسكس** ربيب الملكة إليزابيث فأقطعه ضيعة. ولكن **الإيرل إسكس** اختلف مع الملكة فدبر مؤامرة للإطاحة بها. ووثق **إسكس بفرانسيس بيكون** فاعترف له بسره الرهيب طالبًا منه التأييد والمؤازرة ولكن **بيكون** غدر به وقلب له ظهر المجن واستغل خبرته كقاضٍ فى إثبات تهمة الخيانة العظمى على صديقه الأمر الذى أدى إلى إعدامه. ولهذا اتهمه بعضهم بالنذالة والخسة. وعلى أية حال لم يكن **بيكون** من الناحية الأخلاقية فوق مستوى الشبهات. فقد عرف عنه تقاضى الرشاوى من المتخاصمين دون أن يؤثر هذا فى نزاهة حكمه فى القضايا المعروضة أمامه. وعندما عرف الملك **جيمس** عنه ذلك غضب منه وأمر بحبسه فى سجن برج لندن وإبعاده إبعاداً كاملا عن البلاط الملكى ودفع غرامة مالية كبيرة. غير أنه لم يدفع هذه الغرامة ولم يمكث فى السجن أكثر من أربعة أيام. ولكنه اضطر بسبب هذه الفضيحة أن ينسحب من الحياة العامة وينصرف إلى الفلسفة وتأليف الكتب. فنشر كتاباً باللغة الإنجليزية عام ١٦٠٥ بعنوان **«فى تقدم العلم»** يعتبره **براتراندرسل** أهم أعماله. ثم نشر عام ١٦٢٠ كتاباً أسماه **«الأورجانون الجديد أو العلامات الصادقة لتأويل الطبيعة»** ثم وضع كتابا طوبوياً فى السياسية بعنوان «أتلنتيس الجديدة».

اشتهر **فرانسيس بيكون** كما سوف نرى بأنه مؤسس المذهب التجريبى فى الفلسفة الحديثة. ولعله من سخرية القدر أن نرى أن حرصه على التجريب كان السبب فى وفاته وهو فى الخامسة والستين من عمره. فأثناء مروره فى سفره على إحدى القرى ألحت عليه فكرة تتلخص فى حفظ اللحوم من العفن عن طريق تغطيتها بالثلج. فاشترى دجاجة وذبحها وحشاها بالثلج ليعرف الوقت الذى يمكن للثلج أن يحفظها من العفن ولكنه لسوء حظه أصابته هذه التجربة بنزلة برد حادة أدت إلى وفاته. وكانت آخر جملة سطرها قبل وفاته: «إننى أضع روحى بين يدى الله». ورغم

إيمان بيكون بالله وبالدين فقد كان أحد الأسباب القوية وراء نبذ الفكر الكنسى المسيحى السائد فى القرون الوسطى نبذاً لا رجعة فيه مستبدلا إياه بالمنهج العلمى التجريبى، وأنه بذلك فتح الطريق أمام الشك فى الدين. ويشك برتراند رسل أن بيكون تظاهر بالإيمان بالدين نظراً لاشتغاله بالسياسة وانخراطه فى الحياة العامة، وعدم رغبته فى إثارة حنق الناس ضده. كان بيكون دائب الشك فى جدوى المعرفة النظرية التى لاطائل منها، والتى لا تخضع للتطبيق العملى. فهو الأب الحقيقى لمذهب البراجماتية الحديثة. وبيكون مسئول أكثر من أى فيلسوف إنجليزى آخر عن إعلاء الفلاسفة الإنجليز من شأن الجانب العملى للمعارف العلمية بإصراره الذى لا يلين على سيطرة الإنسان على الطبيعة وتسخيرها لصالحه. ورغم أن بيكون لم يكن ملحداً فقد اتهمه معاصروه بالإلحاد بسبب قوله إن الدين لا يستند إلى العقل. ويقول برتراند رسل: « إنه أول من نادى بوجود حقيقتين: حقيقة علمية تنهض على إعمال العقل، وحقيقة دينية تنهض على الوحى والإلهام». وقد تصدى بيكون لدحض هذا الاتهام له بالكفر والإلحاد بقوله: «إن القليل من الفلسفة يميل بعقل الإنسان إلى الإلحاد. ولكن التعمق فيها ينتهى بالعقول إلى الإيمان». ويضيف بيكون إلى ذلك قوله: «إذا أمعن (العقل) النظر وشهد سلسلة الأسباب كيف تتصل حلقاتها فإنه لا يجد بداً من التسليم بالله». ويميل بيكون فى مجال السياسة إلى المحافظة ونبذ الحرب وتحبيذ الثورات عن طريق التوزيع العادل للثروة بين عامة الناس دون الإيمان بالمساواة بينهم. والجدير بالذكر أنه كان شديد الازدراء بالدهماء.

يرتبط اسم فرانسيس بيكون بالعلم التجريبى واستخدام الاستقراء الذى يعتمد على استخلاص النتائج من دراسة الجزئيات وتمحيصها كما هو الحال فى دراسة البيولوجيا كما يرتبط بنبذ الاستنباط الذى يبدأ بالكليات وينتهى بتطبيق أحكامها على الجزئيات كما هو الحال فى الرياضيات فلا غرو إذا رأيناء بيكون يقلل من شأن الرياضيات لأنها لاتخضع بشكل كاف للتجربة. ناصب بيكون العداء لأرسطو لأنه ازورّ عن التجربة ولكنه أعلى من شأن الفيلسوف المادى ديموقريطس صاحب النظرية الذرية. ورغم تسليم بيكون بأن مسار الطبيعة ينم عن وجود غاية إلهية أصر على استبعاد أية تفسيرات لاهوتية أو غيبية عند دراسة وتمحيص الظواهر، ويشرح براتراند رسل عن طريق النكتة منهج بيكون فى البحث والاستقصاء، فيقول: «هبْ أن موظفاً كلف بالذهاب إلى قرية كى يحصر سكانها الذكور. فسأل الأول والثانى والثالث والرابع والخامس إلخ عن أسمائهم فأجاب كل منهم بأن اسمه وليام وليامز. وأراد الموظف أن يريح نفسه وأن يأخذ إجازة فأغلق دفاتره بعد أن سجل فيها أن جميع سكان القرية اسمهم وليام وليامز. ولكن الموظف أخطأ عندما فعل هذا فقد كان هناك رجل فى القرية يحمل اسم جون جونز». وهذا هو منهج فرانسيس بيكون فى الإحصاء والاستقصاء. ويعيب بيكون على الفلاسفة الذين سبقوه أنهم يتعجلون الوصول إلى النتائج الكلية من عدد ضئيل من الملاحظات الجزئية. إذ يجب على الباحث أن يتوخى الدقة والبطء والحذر الشديد كما أنه يجب أن يتحلى بالصبر حتى يتجمع لديه أكبر عدد من الملاحظات الجزئية قبل تصنيفها وتحليلها واستخلاص النتائج منها. وحتى يصل الباحث إلى أسلم النتائج فلابد فى رأى بيكون من تنقية فكره من أية تحيزات أو تعصب أو جمود قد يكون سبباً فى تضليله. فلا غرو إذا رأيناه يسعى ما فى وسعه السعى إلى تبديد الأوهام التى يرزح تحت وطأتها عقل الإنسان. ويقسم بيكون الأوهام البشرية إلى أربعة أقسام:

١ - أوهام القبيلة (أو الجنس).

٢ - أوهام الكهف.

٣ - أوهام السوق.

٤ - أوهام المسرح.

وتتمثل أوهام الجنس فى استعداد الجنس البشرى بأسره للتركيز على الشواهد الدالة على صحة وجهة النظر التى يؤمن بها الإنسان واستبعاد الشواهد الدالة على خطئها أو التهوين منها والتقليل من شأنها على أى تقدير ولهذا يزجى بيكون هذه النصيحة لباحث: «إن كل شىء يتمسك به العقل ويصر عليه ويطمئن إليه ينبغى وضعه موضع الشك. ولا يجوز أن نسمح للعقل أن يثب أو يطير من الحقائق الجزئية إلى القضايا العامة الشاملة. وأما أوهام الكهف فهى تلك الأوهام التى تختلف باختلاف مشارب الأفراد وظروفهم وبيئاتهم وتفاوت عقلياتهم». ويعنى بيكون بأوهام السوق أن اللغة تكبل عقل الإنسان بقوالبها التى درج الناس على استخدامها؛ وأخيراً يعنى بيكون بأوهام المسرح أن كل جيل لا ينبغى أن يكون أسيراً للمذهب الفكرى أو الفلسفى السائد فى الجيل السابق عليه.

رينيه ديكارت (١٥٩٦ - ١٦٥٠)

يعتبر الفيلسوف الفرنسى رينيه ديكارت مؤسس الفلسفة الحديثة. تلقى تعلمه على أيدى الجيزويت فى الفترة من (١٦٠٤ - ١٦١٢) ونبغ فى دراسة الرياضيات وخاصة علم الهندسة. وتدل الشواهد أنه كان كاثوليكياً أصيلا. ومن أهم أعماله «**مبحث فى المنهج**» (١٦٣٧) و «**تأملات فى**

الفلسفة، (١٦٤٢)، آمن **ديكارت** بصحة آراء **جاليليو** الفلكية وألف كتاباً بعنوان «**العالم**» ضمنه آراء **جاليليو** الخاصة بدوران الأرض ولا نهائية الكون. ولكنه خشى على نفسه من اضطهاد الكنيسة الكاثوليكية فى فرنسا له فشد رحاله إلى هولندا التى كانت منار الحرية الفكرية فى كل أوروبا وتفوق إنجلترا فى ليبراليتها وسماحتها. عاب **ديكارت** على الكنيسة الكاثوليكية اضطهادها **لجاليليو** وحاول أن يقنعها أن مصلحتها تقتضى منها ألا تناصب العلم الحديث العداء.

لعبت هولندا دوراً بالغ الأهمية فى القرن السابع عشر فى توفير حرية البحث العلمى للفلاسفة والمفكرين. وقد عاش **ديكارت** منها ما يقرب من عشرين عاماً متواصلة من ١٦٢٩ حتى ١٦٤٩. وحتى نبين أهمية هولندا فى حماية الفكر الحر يكفى أن نقول إن الفيلسوف الإنجليزى **توماس هوبز** نشر مؤلفاته فيها، وأن الفيلسوف الإنجليزى **جون لوك** هرب إليها ليعيش فيها عندما أحس بالخطر من اشتداد وطأة الرجعية فى بلاده. فضلا عن أن الناقد الفيلسوف **بايل** احتمى بها. ولم يكن باستطاعة **سبينوزا** أن يؤلف أعماله الفلسفية إلا تحت مظلتها. ورغم هذه الصورة المشرقة والمطمئنة فى مجموعها فلا مناص من الاعتراف بوجود بعض الشوائب فيها. فقد تعرض **ديكارت** لبعض المضايقات من المتعصبين من البروتستانت فى هولندا بدعوى أن آراءه تؤدى إلى الإلحاد. وكاد يتعرض للمحاكمة، لولا تدخل السفير الفرنسى فى هولندا، وكذلك تدخل حاكم هولندا الأمير **أورانج**. غير أن هذه المكيدة البروتستانتية ضده باءت بالفشل. ولهذا بدأ المسئولون فى جامعة **ليدن** الهولندية بعد بضع سنوات فى مضايقته بأسلوب غير مباشر عن طريق تجاهلهم التام له وعدم الإشارة إلى اسمه لا بالخير ولا بالشر. ومرة أخرى تدخل الأمير **أورانج** لدى السلطات الجامعية وطلب إليها أن تكف عن سخافاتها ولولا خضوع الكنيسة البروتستانتية فى هولندا لسلطان الدولة لما أمكن رد الأذى عنه.

كان **ديكارت** رقيق البنية لا يتحمل البرد القارس. وشاء حظه العاثر أن تعجب به **كريستينا** ملكة السويد التى أبلغت **تشانوت** السفير الفرنسى فى ستوكهولم برغبتها فى رؤية هذا الفيلسوف. وفى سبتمبر عام ١٦٤٩ أرسلت إليه بارجة حربية أقلته من هولندا إلى السويد. وما إن وطأت قدماه الأراضى السويدية حتى اكتشف أن الملكة **كرستينا** تريد منه إعطاءها دروساً خاصة. وحيث إن وقتها كان مزدحماً ومشحوناً فإنها لم يكن لديها فسحة من الوقت لهذه الدروس إلا فى زمهرير الساعة الخامسة صباحاً. ولم يكن **ديكارت** معتاداً الاستيقاظ فى هذا الوقت الباكر كما أنه لم يتحمل الشتاء الإسكندنافى القارس، الأمر الذى أضر بصحته ضرراً بالغاً أودى بحياته. ورغم أن **ديكارت** لم يتزوج فإنه أنجب ابنة غير شرعية ماتت فى الخامسة من عمرها فتحسر عليها طيلة حياته.

تدور فلسفة **ديكارت** حول الشك فى كل شىء على الأرض وفى السماء فشك هذا الفيلسوف فى معطيات الحواس ووجود العالم الخارجى وفى صحة الدين وفى وجود الله. باختصار شك **ديكارت** فى كل معطيات الحواس والعقل معاً ووصل إلى نتيجة مفادها أن هناك شيئاً لا يمكن الشك فيه، ذلك هو وجود الذات التى تشك. وبذلك أثبت وجود هذه الذات الشكاكة. ورأى **ديكارت** أنه من البديهى أنه موجود لأنه يشك. ومن ثم وضع **ديكارت** مقولته الشهيرة: «**أنا أفكر فأنا إذن موجود**» ومن خلال وجوده نفسه أثبت وجود الله. ومن وجود الله أثبت وجود العالم الخارجى. ولكن هذا لم يمنع البعض من الشك فى صحة إيمانه بالدين والله وأنه فتح الطريق بفلسفته أمام الشك فيهما وأمام الأخذ بذاتية المعرفة ونسبيتها.

٣ - توماس هوبز (١٥٨٨-١٦٧٩)

يعتبر **توماس هوبز** من أوائل الماديين المحدثين، آمن بالجبر ورفض حرية الاختيار. التحق **هوبز** بجامعة أكسفورد وهو فى الخامسة عشرة من عمره، وهناك درس المنطق المدرسى وفلسفة **أرسطو** اللذين ظل طوال حياته يحمل لهما الزراية والاحتقار. ثم سافر إلى باريس حيث درس الرياضيات والعلوم الطبيعية، وراقت له الهندسة بوجه خاص لدرجة أنه ظن أنه يمكنه إعادة التنظيم الاجتماعى على أساس عقلانى يماثل علم الهندسة فى انتظامه. بل إنه أراد أن يطبق قوانين الميكانيكا والحركة والمادة على السلوك الإنسانى. فلا غرو إذا رأيناه من أشد الناس إعجاباً بأفكار **كوبرنيكوس** و**كبلر** و**جاليليو** الفلكية وبفلسفتهم الآلية أو الميكانيكية التى تذهب إلى أن الكون محكوم بمجموعة قوانين.

ومن مظاهر مادية **هوبز** أنه اعتبر الحواس وسيلة الإنسان فى اكتساب المعرفة. ومن ثم استبعد اللاهوت والروحانيات من أية دراسة فلسفية مكتفياً بدراسة الظواهر والأجسام المادية. والرأى عنده أن الدين لا يستند إلى العقل بل يستند إلى التنزيل أو الوحى. وقد أثرت هذه النظرية المادية فى نظرياته السياسية كما عبر عنها فى عدد من مؤلفاته وعلى رأسها «التنين» (١٦٥١) أى الدولة التى تبتلع فى جوفها كل شىء ويقصد بالتنين الحكم المطلق. وكذلك مبادئ القانون الطبيعى والسياسى. (١٦٤٠) فالدولة فى نظره - مثل الطبيعة - عبارة عن آلة تحكمها قوانين الحركة والمادة. كان **هوبز** مغالياً فى

محافظته منذ بداياته: فقد نشر عام ١٦٢٨ ترجمة «ثيوسيليدس» كي يحذر بني جلدته من مخاطر الديموقراطية. وقد دافع عن النظام الملكي المستبد ليس على أساس حق الملوك الإلهي (وهو الشيء المرفوض لديه) بل على أساس أن الإنسان أناني بطبعه وعلى استعداد للفتك بأخيه الإنسان. ومن ثم فقد ذهب إلى ما ذهب إليه روسو وجون لوك فيما بعد - إلى أن الإنسان توصل إلى إبرام عقد اجتماعي يلزم كل أفراد المجتمع بالخضوع الكامل للحاكم حتى يتمكنوا من أن يحيوا حياة مستقرة. ولم يجد هوبز أدنى غضاضة في طغيان الحاكم واستبداده بالمحكومين لأنه كان لايخشى شيئًا قدر خشيته من الفوضى. وما من شك أن السبب في هذا يرجع إلى ما رآه في بلاده من تمزق نتيجة الحروب الأهلية بين الملك تشارلس الأول والبرلمان المتمرد عليه بزعامة كرومويل. وبلغ إيمانه بالطغيان مبلغاً جعله يرى أن من حق الدولة أن تمحق حرية الأفراد وتسحق أية عقيدة دينية تتعارض مع ما تراه الدولة حقًا وخيراً. ولهذا نفر المسيحيون على اختلاف مللهم ونحلهم من آرائه فالبروتستانت استبشعوا معالجته العقلانية للدين والألوهية، والكاثوليك ساءهم هجومه الشديد الوطأة عليهم. والجدير بالذكر أنه دخل في ملاحاة شديدة مع الأسقف برامهولت حول موضوع حرية الإرادة التي كان هوبز ينكرها إنكاراً تامًا. وأوحت إليه هذه الملاحاة بتأليف كتاب بعنوان «فيما يتعلق بالحرية والضرورة والصدفة» (١٦٥٦). وبعد عودة الملكية إلى إنجلترا عام ١٦٦٠ أصبح هوبز واحداً من المقربين لدى الملك تشارلس الثاني الذي تعلم الرياضيات على يديه في فترة نفيه في باريس. وبلغ من إيثار الملك له أنه أمر بتعليق صورته على جدران القصر، كما تعهد بإعطائه مائة جنيه في العام غير أن جلالته نسي وعده. ورغم أن هذه الهبة لم تمنح بالفعل فإنها صدمت مشاعر أعضاء البرلمان البريطاني الذي استاء من أن يجد شخصًا يشتبه في إلحاده حظوة عند الملك. وبعد الطاعون الذي اجتاح لندن والحريق الهائل الذي شب فيها تزايد إيمان الناس بالخزعبلات، وتملكهم الرعب فشكل البرلمان الإنجليزي لجنة لفحص الكتابات الملحدة وعلى رأسها كتابات هوبز. ومنذ ذلك الحين لم تسمح له السلطات الإنجليزية بطبع أي شيء يدور حول قضايا خلافية مثيرة للجدل لدرجة أنه اضطر إلى نشر كتابه في تاريخ البرلمان الإنجليزي والمعروف باسم «بيهيموث» خارج البلاد عام ١٦٦٨. وبعد عامين ظهرت أعماله الكاملة في أمستردام بهولندا عام ١٦٦٨. وفي أخريات أيامه سطر سيرة حياته بالشعر اللاتيني كما ترجم هوميروس وهو في الرابعة والثمانين من عمره. وعلى أية حال فإن اللجنة التي شكلها البرلمان بفحص كتاباته كفت عن مضايقته بناء على أمر من الملك.

لقد أشرنا إلى إيمان هوبز بحق الدولة في أن تفرض الدين الذي تريد على الناس. وبحقها أيضاً في سحق الدين الذي يتعارض مع أهدافها. والغريب أن هوبز استند إلى آيات الكتاب المقدس ليدافع بها عن فكره السياسي وعن الحكم الملكي المطلق. فهو يدلل بهذه الآيات كي يثبت أن الملك هو أحسن شارح للمشيئة الإلهية. وحتى يفعل هذا قام هوبز بالتمييز بين المعرفة والإيمان قائلاً: «إنه ليس في إمكاننا أن نعرف صفات الله».. وهو يرى أن الصفات التي نطلقها عليه نابعة من إعجابنا به وليست نتيجة إعمال العقل. وإلى جانب ذلك دافع هوبز بقوة عما أسماه «الدين الحق» ليواجه به أخطار كل من الكاثوليكية والمذهب البروتستانتي المتزمت المعروف بالبيوريتانية. وفي هذه المواجهة هاجم هوبز دون هوادة أو رحمة كثيراً من المفاهيم الدينية مثل الروح والوحي والمعجزات وملكوت الله كما رأى أن حل مشكلة الشر يتمثل في تأكيده لجبروت الله وسلطانه المطلق.

٤ - جون لوك (١٦٣٢ - ١٧٠٤)

قلنا إن بعض المفكرين والفلاسفة من المؤمنين بالدين أو بالله أو بالدين والله معًا مهدوا دون أن يدروا إلى انتشار الكفر والإلحاد. ولعل جون لوك خير شاهد على ذلك. فإيمانه أمر لا يرقى إليه الشك. فقد ذهب في مبحثيه عن الحكومة (١٦٩٠) إلى ضرورة توفير الحرية الدينية للعقائد باستثناء العقيدة الكاثوليكية والإلحاد بسبب خطرهما الداهم على استقرار المجتمع. ويرجع السبب في ذلك إلى أنه نذر حياته لهدم التقاليد والموروثات العتيقة ودعوته إلى ضرورة تحرير العقل الإنساني من أية مسلمات أو أفكار سلفية قد تعطل مسيرته.

يعتبر جون لوك واحداً من أبرز الفلاسفة التجريبيين في العصر الحديث. ورغم أنه لم يذهب مذهب هوبز في التشاؤم المطلق بأنانية الطبيعة البشرية وفي الإيمان المدرسي بقداسة النظام الملكي كما أنه رأى على خلاف هوبز أن للشعب الحق في تولية من يشاء عليه. في الإطاحة بالحكم للتخلص من حكمه الظالم فإن لوك وافق هوبز في اعتقاده أن الدولة تنهض على أساس تعاقد اجتماعي بين أفراده. وهي الفكرة نفسها التي تبناها روسو فيما بعد.

ولد لوك في السنة نفسها التي ولد فيها الفيلسوف سبينوزا ودرس الفلسفة والعلوم والطب في جامعة أكسفورد. وأظهر منذ مطلع حياته اهتماماً كبيراً بالتجارب العلمية. وساعدت على ذلك صداقته لعالم الفيزياء

المعروف روبرت بويل الذى كان يعيش فى أكسفورد فى الفترة بين عامى ١٦٤٥ و١٦٦٨. وكان لوك على معرفة وثيقة بالتجارب التى يجريها هذا العالم فى مجالى الطبيعة والكيمياء. وفى عام ١٦٧٤ استطاع لوك بشىء من الصعوبة أن يستكمل دراسته فى الطب وأن يحصل على تصريح بمزاولته. والجدير بالذكر أن دراسته لأعمال الفيلسوف الفرنسى ديكارت هى التى فتحت شهيته لدراسة الفلسفة. انخرط لوك فى مضمار السياسة الحزبية فى إنجلترا واشترك فى الصراع الدائرة رحاه بين حكومة المحافظين الحاكمة وبين معارضيها من حزب الونجز أو الأحرار الذى كان يؤيده. فانكوى بنار الحزبية بعد أن توفى أحد زعماء حزب الأحرار آنذاك اللورد شافتسبرى الذى تعرف إليه فى أكسفورد وأصبح سكرتيراً له عام ١٦٦٦. ولما مات حاميه شافتسبرى اضطر لوك إلى الهرب إلى هولندا حتى ينجو من تنكيل الحكومة المحافظة به. ولكن الدهر قُلب ولا شىء يبقى على حاله فقد ذهبت حكومة المحافظين وحلت محلها حكومة الأحرار فعينته الحكومة الجديدة فى بعض الوظائف الدبلوماسية. ومن أشهر مؤلفاته **«خطابات عن التسامح» (١٦٨٩ - ١٦٩٢) و«مقال عن العقل البشرى» (١٦٩٠) «بعض الأفكار حول التربية» (١٦٩٣).**

كان لدعوة لوك إلى التسامح أثرها العميق فى الحياة السياسية فى إنجلترا وأمريكا بل إن أثرها امتد إلى فرنسا بسبب إعجاب فولتير الشديد بها وتحمسه لها. فضلا عن منهجه التجريبى فى المعرفة الإنسانية كان النهج الذى اتبعه الفيلسوف دافيد هيوم وأترابه من التجريبيين. وليس من الخطأ فى شىء إذا وصفناه بأنه أبو الفلسفة الليبرالية والعلم التجريبى فى العصر الحديث. ولا غرو فقد اتسمت أفكاره السياسية والدينية بالقصد والاعتدال والتسامح والبعد عن التطرف والغلواء والتعصب الذميم. ولم يمنعه إيمانه الراسخ بالمسيحية والتنزيل من القول بضرورة الاحتكام إلى العقل على الدوام. وسوف نرجئ تفصيل موقفه من الدين والله إلى وقت لاحق.

ولوك ليس مؤسس الفلسفة الليبرالية الحديثة فحسب بل هو مؤسس علم النفس الحديث أيضاً. ففى مقاله عن العقل البشرى نراه يستجلى عملية التعلم وكيف تحدث فى العقل. والرأى عنده أن العقل البشرى عند الولادة صفحة بيضاء تنطبع عليها إحساساتنا بالأشياء والعالم الخارجى وأن كل ما يستطيع العقل إدراكه قائم على الحواس الخمس. هاجم لوك أية محاولة للحجر على الفكر الإنسانى وفرض القيود عليه. ولهذا نادى بضرورة امتناع الدولة والكنيسة والمؤسسات عن تلقين النشء. بل تترك هذه المهمة للمربين الخصوصيين ذلك لأن تدخلها فى العملية التربوية معناه بث ما تشاء من معتقدات فى عقول الناشئة فى حين أن واجب الدولة يحتم عليها صيانة حرية العقيدة الدينية وعدم التحيز لمذهب دينى دون الآخر. فضلا عن السماع للأفراد بحرية الفكر فى مختلف المجالات.

آمن لوك إيماناً يقينياً بوجود الله وقدرة العقل البشرى على اكتشاف وجوده بجلاء وعلى نحو يرقى إلى مرتبة اليقين الرياضى. فذهب إلى أن عقل الإنسان يكفيه ما يراه فى الكون والطبيعة فى نظام وانسجام وجمال حتى يؤمن بوجود الله. وهذا ما اصطلح الفلاسفة على تسميته بالدين الطبيعى. وهكذا استطاع لوك التوفيق بين الدين والعلم مثلما فعل بويل وجوزيف جلانفيل. وأكد لوك أن الله يخضع وجوده للإثبات العقلى مثلما تخضع له نظريات إقليدس فى الهندسة. وهى المحاجة نفسها التى ساقها العالم الرياضى المعروف إسحق نيوتن الذى وصف الكون بأنه آلة رائعة دقيقة النظام الأمر الذى تقتضى وجود صانع لها. غير أن مثل هذه المحاجات انتهت فى آخر الأمر بنبذ الإيمان بالدين المنزل وظهور المذهب التأليهى فى القرن الثامن عشر، وهو مذهب يؤمن بالله دون الدين كما أسلفنا. وأيضًا ذهب لوك إلى مبدأ مفاده، أنه سوف يمكن فى قابل الأيام إثبات صحة الأخلاق عن طريق الاستدلال الرياضى. ويركز لوك على دور العقل والبرهان العقلى فى إثبات صحة الإيمان الأمر الذى يوحى بأنه التشكيك فى صحة التنزيل وهو الأمر الذى ينفيه هذا الفيلسوف. يقول لوك فى هذا الشأن إنه لا يهدف باعتماده على البرهان العقلى إلى التشكيل فى أن الكتاب المقدس موحى به من لدن الله ولكنه يهدف بذلك إلى القضاء على الخزعبلات وعلى رأسها النظام البابوى فى الكنيسة الكاثوليكية. ويذهب لوك فى مبحثه «معقولية الدين المسيحى» إلى أن المسيحية لا تتنافى مع العقل. ولكنه اعترف أن الدهماء لا تحتاج فى إيمانها بالدين إلى البراهين العقلية إلى التنزيل.

وليس أدل على أن المحاجة القائلة بإقامة الإيمان على أساس الدين الطبيعى لها مخاطرها فقد فتحت الباب كما أسلفنا أمام ظهور المذهب التأليهى.

٥ - سبينوزا (١٦٣٢ - ١٦٧٧)

ولد بيندكت اسبينوزا فى عائلة يهودية استقرت فى أمستردام بهولندا بعد قدومها من أسبانيا أو البرتغال هربا من اضطهاد محاكم التفتيش لها. وكان والده تاجراً ناجحاً أراد أن يحذو ابنه حذوه. ولكن الابن رفض ذلك رفضًا قاطعًا وانكب على دراسة الديانة اليهودية وتاريخ اليهود. ورغم أنه أتقن اللغات الأسبانية والبرتغالية والعبرية فإن

معرفته باللغة الهولندية كانت محدودة. وعندما بلغ الثامنة عشرة من عمره توفر على دراسة اللغة اللاتينية وقرأ أعمال **كوبرنيكوس وجاليليو وكبلر وهارفى وديكارت** كما درس **سقراط وأفلاطون وأرسطو**، وأعجب بفلسفة الذريين الإغريق قدر إعجابه بفلسفة برونو الداعية إلى وحدة الوجود، وإلى أن العقل والمادة شيء واحد. فالوجود واحد رغم تعدد مظاهره. وأيضاً تأثر سبينوزا بدراسته لفلسفات الكثيرين من فلاسفة اليهود بالأندلس مثل فلسفة **ابن جبريل** الصوفية وفلسفة موسى **القرطبى** الذى اعتبر الله والكون حقيقة واحدة. وقرأ فى كتابات **ابن ميمون** مبحثاً حول نظرية **ابن رشد** مفادها أن الخلود لا يتعلق بالأشخاص أو الأفراد بل بالخليقة جمعاء. وبذرت هذه القراءات فيه بذور الشك منذ حداثته. كما أنه تأثر بالتفسير الرياضى للكون واعتباره آلة تسير وفق قوانين محددة.

ألف سبينوزا فى مطلع حياته بحثه القصير عن الله و الإنسان وسعادته. وفى عام ١٦٧٠ ألف مبحثاً فى اللاهوت والفلسفة ذهب فيه إلى أن استخدام العنف والتعصب أمران غريبان عن الكتاب المقدس. وبمجرد صدور هذا المبحث استقبله اللاهوتيون بالكفاءة والتقريع. وفى عام ١٦٧٣ عرضت عليه جامعة هيدلبرج شغل وظيفة أستاذ كرسى الفلسفة بها. ولكنه رفض هذا العرض وآثر أن يواصل أبحاثه بكامل حريته واستقلاله. ويعتبر كتاب «الأخلاق» الذى فرغ منه عام ١٦٦٥ من أهم كتبه على الإطلاق، حاول فيه إثبات الأخلاق بالدليل الهندسى فجاء كتابه مستغلقاً على الإفهام. وخشى على نفسه من الاضطهاد فامتنع عن نشره لمدة عشرة أعوام. وظن سبينوزا أن فرصته سانحة لنشره فى أمستردام باعتبارها معقلا للحرية فى جميع أرجاء أوروبا، ولكن شانئيه تعمدوا الكيد له فأشاعوا أنه بصدد إصدار كتاب يحاول فيه إقامة الدليل على وجود الله. وشعر سبينوزا بالخطر وأن رجال الدين يتربصون به الدوائر فامتنع عن نشر الكتاب فى حياته. وكذلك فرضت السلطات خطراً على كتابيه «**أصول الفلسفة الديكارتية**»، و«**رسالة فى الدين والدولة**». وقد وصفه أعداؤه بأنه «أفجر ملحد شهدته الأرض». والجدير بالذكر أنه اضطر أمام الاضطهاد أن يغادر أمستردام ليعيش نهائياً فى الهاج ويستقر فيها. ورغم كل ما لقيه سبينوزا من تنكيل واستفزاز فقد انبرى للدفاع عنه عدد كبير من المفكرين والمثقفين المعجبين به وأوصى له بعض الأثرياء بثرواتهم كما أن ملك فرنسا **لويس الرابع عشر** أجرى له معاشاً. والغريب أنه رغم عزلته فقد استقبل عامة الشعب وفاته بمرض السل فى سن الرابعة والأربعين بحزن عميق فقد أحبوا فيه وداعته ودماثته وطيبة قلبه ولطف معشره وازوراره عن عرض الدنيا الزائل.

ولعله من المفيد أن نذكر بشيء من التفصيل الظروف التى طرد فيها أحبار اليهود سبينوزا من مجامعهم.

فى عام ١٦٥٦ قام مجمع اليهود فى أمستردام باستدعاء سبينوزا للتحقيق معه بتهمة الهرطقة وسأله أحبار المجمع هل صحيح أنه قال لأصدقائه، إن الله قد يكون من جسد مادى وأن الاعتقاد بوجود الفلاسفة ضرب من الهلوسة وأن الروح ليس سوى تلك الحياة التى تدب فى جسم الإنسان وأن العهد القديم لم يذكر أى شيء بشأن خلود الروح».

ومن المؤسف أن التاريخ لا يسجل لنا ردوده على هذه الاتهامات فكل مانعرفه أنه رفض فى كبرياء التخلى عن أفكاره وأن المجمع قام فى ٢٧ يولية ١٦٥٦ بطرده، وأن هذا الطرد تم فى احتفال مهيب سمع فيه صوت النفير المنذر بالشؤم وانطفأت فيه الأنوار حتى ساد المكان ظلام دامس، وذلك للتعبير عن المصير البائس الذى ينتظر المهرطق المطرود. وقرر المجمع أن سبينوزا ملعون مثل أبناء ليشع من كل شعب إسرائيل، وأن اللعنة سوف تلاحقه بالليل والنهار وفى كل مكان ينزل فيه وفى غدواته وروحاته وفى جلوسه وقيامه. وحذر المجتمع اليهود من التحدث إلى هذا المارق أو الكتابة إليه ومن التعامل معه أو تقديم أية خدمة له أو العيش معه تحت سقف واحد فضلا عن الامتناع عن قراءة كل كتبه. ورغم أن سبينوزا أعلى من شأن المسيح فإن هرطقته كانت موجهة إلى الدين المسيحى بقدر ما كانت موجهة إلى الدين اليهودى. ويبدو أن اليهود فى هولندا أرادوا عن طريق التنكيل بسبينوزا تقديم نوع من الاعتذار للسلطات الهولندية البروتستانتية عن انتقاده للدين المسيحى. ولعلهم رأوا فى هرطقة سبينوزا انتهاكاً يهدد تماسك الأقلية اليهودية ويذهب سبينوزا فى مقاله عن الدين والدولة إلى أن لغة الكتاب المقدس الاستعمارية والرمزية سمة لجنوح الشرقيين إلى استخدام الأساليب الأدبية المبالغ فيها والمليئة بالزخارف. كما أنها تعبر عن رغبة الأنبياء والرسل فى التأثير فى عقول الدهماء والعامة عن طريق استثارة خيالهم. ويستطرد سبينوزا فى شرح هذه النقطة قائلا «إن الجهلة والدهماء لا يشعرون بوجود الله إلا إذا اقترن وجوده بالإتيان بالمعجزات والخوارق. فالجاهل لا يعير حركة الطبيعة اليومية والمألوفة لديه أدنى التفات ولا يرى فيها دليلا على عظمة الله وسلطانه ولكنه يبدأ فى الاهتمام بها عند اختلالها بسبب تدخل المعجزات فى سيرها دون أن يخطر بباله أن سيرة الطبيعة المألوفة أبلغ دليل على قدرة الخالق من الخوارق والمعجزات». ولهذا آمن سبينوزا بوحدة

الوجود والتحام الطبيعة والله فى كيان واحد. والرأى عنده أن الناس يحسون بالرضا لأن الله يخرق قوانين الطبيعة من أجلهم لأنهم بذلك يحسون بحظوتهم لديه. كما أن اللغة الشاعرية والمجازية التى يستخدمها الأنبياء تروق لهم وتثير خيالهم أكثر من لغة العلم والفلسفة. ومن ثم تعاظم الأثر الذى يتركه الأنبياء والرسل فى نفوس الناس بالمقارنة بأثر العلماء والفلاسفة المحدود فيهم. ويقول سبينوزا: «إننا إذا فهمنا الكتاب المقدس على هذا النحو الرمزى فلن نجد تعارضاً بينه وبين العلم أما إذا نحن فهمناه فهماً حرفياً فسوف نجده مليئاً بالأخطاء والمتناقضات والثغرات مثل القول إن سيدنا موسى هو مؤلف الأسفار الخمسة الأولى من العهد القديم». ولا يفرق سبينوزا العهدين القديم والجديد ويعتبرهما كتاباً واحداً يدعو إلى دين واحد. ويعجب سبينوزا من مشاعر العداء المتبادل بين المسيحيين واليهود. ويذهب إلى أن قمع المسيحيين لليهود كان السبب الحقيقى فى وحدة الأقلية اليهودية وتماسكها وأنه لولا هذا الاضطهاد لاندثر العنصر اليهودى وامتزج بغيره من الشعوب الأوروبية. ولو أن المسيحيين واليهود عاشوا فى سلام ووئام وتبادلوا الحب والمودة لتخلوا عن تحيزاتهم وأفكارهم المتزمتة الجامدة ولأدرك اليهود أن المسيح هو أعظم الأنبياء وأنبلهم طراً. ورغم أن سبينوزا ينكر ألوهية المسيح فإنه يعتبره سيد الآنام لأن الله كشف له عن حكمته الخالدة. والرأى عنده أن تبجيل المسيح هو الطريق إلى محبة الله الذهنية. ولو أن الناس نبذوا تناحرهم العقائدى لاجتمع شملهم وتآلفت قلوب العالمين أجمعين على حب المسيح.

مذهب الصوصيان فى إنجلترا

تمهيد:

تناولنا فى البداية الخارجين على الدين والذين مهدوا عن عمد أو غير عمد للمروق عليه. ولكننا نتناول هنا وقائع الهرطقة فى الحياة اليومية خلال القرن السابع عشر. والملاحظ أن التقليد الذى انتهجته الكنيسة فى القرون الوسطى بإحراق الهراطقة كاد يختفى بحلول هذا القرن باستثناء حوادث قليلة ومتفرقة استخدمت فيها المحرقة بدلا من المشانق وقطع الرأس بالفأس التى حلت حديثاً محل المحارق. ورغم هذا فقد شهد حكم الملك الإنجليزى جيمس الأول (١٥٦٦ - ١٦٢٥) حادثتى حرق اثنين «من البروتستانت المارقين على الكنيسة الكاثوليكية». ويدعى هذان المهرطقان بارثولوميو ليجات الذى حكم عليه بالحرق فى محرقة سميثفيلد وإدوارد وايتمان الذى أحرق فى ليتشفيلد.

كان ليجات تاجر أقمشة استدعت تجارته السفر إلى هولندا حيث تأثر بالأفكار اليونيتارية التى اقتنع بها وآل على نفسه التبشير بها عند عودته إلى لندن. آمن ليجات أن يسوع المسيح مجرد إنسان، وليس ابن الله بالمعنى الحرفى، ولكنه إنسان طاهر نقى وخال من الذنوب لأن الله مسحه بالزيت المقدس وكرّسه وجعله مسيحاً. ورفض ليجات الإيمان بألوهيته غير أنه آمن بقداسة مهمته لأن هذه المهمة تمثل فضل الله وصلاحه كما أنها توفر الخلاص للبشر. ورأى ليجات أن المرء يجب أن يتجه بصلاته إلى الله الواحد الأحد، وليس إلى الله الذى يتكون من أقانيم ثلاثة هى الآب والابن والروح القدس. وحذا ليجات حذو أريوس فى رفض التضرع إلى المسيح وطلب شفاعته. ورغم ضيق كنيسة إنجلترا ذرعاً بهرطقاته فإنها كانت على استعداد للتغاضى عنها لولا أنه نذر نفسه للتبشير بها وجاهر بإنكار سلطة هذه الكنيسة. وسمع الملك جيمس الأول بالأمر فآل على نفسه أن يجادله ويقارعه الحجة بالحجة اعتقاداً منه أنه يستطيع إفحامه من الناحية اللاهوتية. ومن السخرية بمكان أن نجد أن الملك جيمس الأول يفوق ليجات فى هرطقته فقد قال هذا الملك للبرلمان: «إن الملوك ليسوا قواد الله على الأرض فحسب بل إنهم أيضاً يجلسون على عرشه». ثم أضاف «إن أعضاء البرلمان إذا تفكروا فى أوصاف الله فسوف يجدون أنها تتفق مع أوصاف الملوك. بل إن الله نفسه شاء أن يسمى الملوك آلهة». ومن الواضح أن هذه الآراء تفوق آراء ليجات فى تجديفها على الذات الإلهية. والغريب أن الأساقفة الإنجليز لم يحتجوا على تجديف الملك جيمس الأول الذى أراد أن يقنع بنفسه المهرطق ليجات أن يتخلى عن ضلالته فقام عام ١٦١١ باستدعائه عدة مرات وأخذ يجادله بهدف هدايته إلى الدين القويم. ولكن ليجات كان مجادلا عنيداً طلق اللسان وشديد الثقة بنفسه ويعرف الكتاب المقدس معرفة جيدة، وكانت النتيجة أن الملك فشل فى إقناعه. وظن الملك أنه بمقدوره أن يستدرجه إلى الاعتراف بألوهية المسيح فسأله إذا كان يصلى إليه كل يوم. ففوجئ بليجات يرد عليه بقوله إنه كان يصلى له أيام الجهالة ولكنه كف عن الصلاة له منذ سبع سنوات. وهنا استشاط الملك غضباً وركله برجله وسلمه إلى أسقف لندن كى يقدمه للمحاكمة. وحاول الأسقف كذلك إقناع ليجات بخطئه ولكنه فشل فاقتيد إلى السجن تمهيداً لمحاكمته عام ١٦١٢ فى كنيسة سانت بول أمام عدد كبير من الأساقفة وكبار رجال الدين وأمهر المحامين. ولكن ليجات لم يتزعزع قيد أنملة بل استمر فى الاستمساك بآرائه وهو يؤكد لرجال الأكليروس أنه ليس للكنيسة سلطان أو ولاية عليه. ووجهت المحكمة إليه ثلاث عشرة تهمة من بينها إنكاره للثالوث وألوهية المسيح وعدم جواز الصلاة له. ثم حكمت عليه المحكمة بأنه مذنب ورمته بالهرطقة والتجديف. وأراد الملك أن تتولى السلطات

حرق ليجات فأصدر أمره إلى المأمور كي ينفذ ذلك. ولكن نفراً من القضاة المدنيين من غير رجال الدين عبّروا عن شكهم في أن يكون للكنيسة الحق في محاكمة ليجات. وحتى يظهر الملك بمظهر الحاكم العادل أمر بتشكيل لجنة تتكون من بضعة قضاة للفصل في هذا الأمر. وبالفعل تم تشكيل اللجنة المطلوبة على نحو يضمن تحقيق رغبة الملك. وأوقدت نار عظيمة في محرقة سميثفيلد واجتمع جمع غفير من الناس ليروا جسد ليجات يتحول إلى رماد حتى يكون عبرة للمسيحيين الآخرين فلا يترددون في الخطأ نفسه.

ولم يمض شهر واحد على هذه الحادثة حتى صدر حكم بإحراق مهرطق إنجليزي آخر اسمه إدوارد وايتمان من بلدة بيروتون أون ترنت بتهمة أبشع من التهم الموجهة ضد ليجات. والغريب أن التحول الذي طرأ على وايتمان كان مفاجئاً فقد ظل يعتنق الآراء الدينية التقليدية حتى وقت محاكمته بسنتين. وفجأة راودته الشكوك في التثليث وقدسية العشاء الأخير، مؤكداً أن الله أقنوم واحد وليس ثلاثة أقانيم، وأنه لا يجوز تعميد الأطفال وضرورة قصر المعمودية على الراشدين. والأدهى والأضل سبيلا أنه اعتقد أنه رسول موحى به من لدن الله بل إنه الروح القدس الذي قال عنه المسيح، إن جميع الخطايا مغفورة فيما عدا التجديف على الروح القدس. كما ذهب وايتمان إلى أن بعض معجزات المسيح من صنع الشيطان بل إن المسيح هو الشيطان بعينه. فأفزعت هرطقته المؤمنين. ولم يتنبه الملك جيمس الأول ورجال الكنيسة إلى أن الرجل ادعى أنه الروح القدس لأنه لم يكن يؤمن بألوهيته أصلا. ودفعته لوثته إلى القول بأنه الوحيد الذي يمثل المسيحية الحقة. وكانت النتيجة الحتمية أن الملك جيمس الأول أصدر أمّرا بسجنه وطلب من الأسقف ريتشارد نيل أن يحقق معه. فاستعان هذا الأسقف بعدد كبير من زملائه من رجال الكنيسة وعقدوا معه عدة اجتماعات لإقناعه بخطئه وبالعدول عن هرطقته. ولكن وايتمان مضى في غيه وازداد عناده يومًا بعد الآخر. فلما أدرك الملك جيمس الأول أنه لا رجاء من إصلاحه أمر الأسقف نيل أن يقتاد سجينه إلى بلدة ليتشفيلد كي يمثل أمام محكمة من كبار القساوسة (مثلما فعل ليجات من قبل) لتصدر عليه حكمًا صحيحًا من الناحية الرسمية. وكانت التهم الموجهة ضد وايتمان مماثلة للتهم الموجهة ضد ليجات وتتلخص في أن وايتمان أنكر الثالوث وذهب إلى أن يسوع المسيح مجرد إنسان لا يمكن أن يكون مساوٍ لله في ألوهيته وخلوده وجلاله. إلى جانب إنكاره لإلوهية الروح القدس وإيمانه أن الروح القدس غير مساوٍ لله وبأن قرارات مجمع نيقية لا تمت إلى المسيحية بصلة وبأن العشاء الرباني الأخير يخلو من القداسة وأنه لا يجوز تعميد الأطفال. ناهيك عن اتهام وايتمان بأنه يزعم أنه هو نفسه الروح القدس الذي تحدث عنه القديس يوحنا في الإصحاح السادس عشر (آية ٧- ٨). ورغم ثبوت التهم على وايتمان فقد آثر الأسقف نيل أن يعطيه فرصة أخيرة للتراجع. ولهذا ألقى نيل ونفر من رجال الدين ست عشرة موعظة تفند كل موعظة منها واحدة من التهم الست عشرة الموجهة ضده. غير أن المتهم تشبث بهرطقته الأمر الذي جعل الأسقف والملك يتأكدان من تجديفه. فأصدر الملك حكمًا بإحراقه في محرقة ليتشفيلد، واقتيد وايتمان إلى النار المستمرة التي ما كادت تلسع جسده حتى صرخ في ألم عظيم بأنه على استعداد للتراجع عن تجديفه وسمع الحاضرون رغبته في الاستغفار فبادروا بإنقاذ حياته بشق الأنفس وفي آخر لحظة. وسطرت السلطات الكنيسية على عجل صيغة تراجع قَبل المتهم أن يوقع عليها. ثم اقتيد وهو مكبل بالأغلال إلى السجن حيث ظل لمدة أسبوعين لحين إعداد إقرار بالتراجع عن آرائه أكثر انضباطًا وسلامة. ولكن الأسقف نيل بهت عندما باغته وايتمان برفض التراجع رفضًا قاطعًا. ولما بلغ ذلك مسامع الملك أصدر يوم ١١ أبريل ١٦١٢ أمراً بحرقه. والجدير بالذكر أن وايتمان كان آخر رجل في إنجلترا يتم إعدامه بسبب معتقداته الدينية. ولكننا نخطئ إذا ظننا أن القرن السابع عشر كان قرن التسامح الديني. ففي هذا القرن اشتعلت حروب دينية ضروس بين الكاثوليك والبروتستانت كما أن البرلمان الإنجليزي أصدر عام ١٦٩٨ قانوناً بتحريم التجديف.

ولكن الحق يقال إن هذا القرن شهد ظهور كوكبة من ألمع الفلاسفة الليبراليين الذين أرسوا بفلسفاتهم الليبرالية أسس التسامح الأوروبي في أمور الدين والعقيدة، والذين أثمرت دعوتهم إلى الحرية الدينية فيما بعد. وعلى أية حال كان السبب في عدول السلطة الحاكمة من إنجلترا عن إحراق المهرطقين أنها بدأت تشعر باشمئزاز الرأي العام من بشاعة استخدام المحارق وخاصة لأن كثيراً من الناس كانوا يحملون الإعجاب بهؤلاء المهرطقين الذين ضحوا بحياتهم في سبيل معتقداتهم الدينية المخالفة. ولهذا كفت السلطة عن إحراق المهرطقين واكتفت بالزج بهم في السجن مدى الحياة حتى يلفظوا أنفاسهم الأخيرة في صمت ودون ضجيج. واتبع جيمس الأول هذه السياسة فامتنع عن إحراق رجل أسباني يدين بالهرطقة الأريوسية.

طائفة الصوصيان المعادية للتثليث:

الصوصينية ضرب من الهرطقة استحدثه فاوستو باجلو صوزيني (١٥٣٩ - ١٦٠٤) الذي استقر في بولندا بعد عام ١٥٦٣ وتؤمن الصوصينية أن الله أقنوم واحد

وليس ثلاثة أقانيم كما أنها تنكر ألوهية المسيح. والجدير بالذكر أن صوزيني (أوصوصنيوس) ألف مع بعض أقرانه البولنديين كتاباً باللاتينية عام ١٦٠٩ يتضمن شرحاً للعقيدة الصوصينية وأهدوه إلى **جيمس الأول** ملك إنجلترا. فلما وقع الكتاب في يد الملك عام ١٦١٤ هاج وماج واعتبره عملا شيطانيًا كما أن البرلمان الإنجليزي أصدر أمراً إلى عشماوي (أي الجلاد) بحرقه. والصوصينية فرقة من الفرق البروتستانتية المتطرفة، يؤكد الباحثون في تاريخ الكنيسة الإنجليزية أن تقديم المهرطقين والمجدفين انتهى بحلول عام ١٦١٢ وأن الملك **جيمس الأول** كان في معظم الوقت من أكثر ملوك إنجلترا تسامحًا وأنه أصدر الأمر بإحراق **ليجات وايتمان** في تلك الفترة من حياته التي تحول فيها إلى مذهب **كالفين** المتشدد. فلما انقشعت عنه حمى الكالفينية أظهر سماحة دينية منقطعة النظير. ولكن الاضطهاد الديني في إنجلترا بدأ يطل برأسه من جديد في الأربعينيات من القرن السابع عشر عندما قوى المذهب البرسبتيري (وهو في جملته مذهب كالفيني متشدد) وأخذ ينتشر في هذا القرن. وقد عاد الملك **جيمس الأول** إلى سابق تشدده عندما اكتشف انتشار أتباع **يعقوب أرمينيوس**(١٥٦٠ - ١٦٠٩)الذين ينكرون الثالوث والذين تربطهم بالصوصينية أوثق الوشائج فهي أيضاً ترفض التثليث وتؤمن بأن الله أقنوم واحد.

لقد كان التحالف بين إنجلترا وهولندا وثيقًا لدرجة أن المضطهدين لأسباب دينية من أي من البلدين كانوا يلوذون بالبلد الآخر طلباً للأمان. وكانت هولندا تفوق إنجلترا في سماحتها الدينية الأمر الذي جعلها ملاذاً لكل من تعرض للاضطهاد الديني في أوروبا. وعندما تمكن أتباع **أرمينيوس** من السيطرة على قسم اللاهوت بجامعة ليدن الهولندية التجأ معارضوهم من أتباع **كالفين** إلى كنيسة إنجلترا يطلبون منها التأييد والمؤازرة ومساعدتهم في التخلص من أتباع **أرمينيوس** إذ كانت الكالفينية تؤمن بالجبر في حين آمنت الأرمنيوسية بالاختيار. ولما نما أمر هذه الملاحاة إلى علم الملك **جيمس الأول** توفر على قراءة كتابات **أرمنيوس** التي ما كاد ينتهي من مطالعتها حتى انفجر غاضباً رامياً إياه بالتجديف ووصفه بأنه عدو الله والمعمودية. وأمر الملك بإحراق كتب **أرمينيوس** وكتب خلفه **كونراد فورست** الذي تولى من بعده رئاسة قسم اللاهوت بجامعة ليدين ووصفها بالإلحاد. وأرسل الملك إلى سفيره في هولندا قائمة بمجموعة التجاديف الأرمنيوسية التي حذا حذوها أتباع **صوصنيوس**. وترفق الملك **جيمس الأول** **بفورست** فلم يأمر بإحراقه كما سبق أن أمر بإحراق **ليجات وايتمان** ولكنه طلب إليه التراجع عن تجديفه كما طلب إلى السلطات الهولندية طرده من وظيفته. ولكن السلطات الهولندية تسامحت معه فاحتفظت به واكتفت بنقله إلى جامعة أخرى. وقد حدثت هذه الملاحاة عام١٦١١ - ١٦١٢ وإذا كان **جيمس الأول** نجح في التصدي للهرطقة الأرمنيوسية بانتهاء فترة حكمه عام ١٦٢٥ إلى الكنيسة الإنجليزية لتصطدم بتلك الطائفة البروتستانتية المتزمتة المعروفة باسم الطائفة البيوريتانية.

كان المسيحيون في إنجلترا في القرن السادس عشر يصبون لعناتهم على فئة مهرطقة تعرف بالمناهضين للمعمودية. ولكن غضبهم في القرن السابع عشر انصب على طائفة الصوصيان التي سبق الإشارة إليها. ويقول الباحثون إن هاتين الطائفتين تتشابهان في بعض الوجوه مثل الأهمية القصوى للكتاب المقدس ولكنهما يختلفان في عدة أمور جوهرية. فبينما يميل الصوصيان إلى تفسير الإنجيل في ضوء العقل نرى أن الطائفة المعمدانية (التي نشأت كرد فعل ضد المناهضين للمعمودية) تدعو إلى التأكيد على إيمان الفرد وما يمليه ضميره عليه بغض النظر عن معتقدات المؤسسة الدينية. ورغم إيمان الصوصيان الأوائل بأهمية العقل في أمور الإيمان فإن هذا لم يمنعهم من الإيمان بالخوارق للطبيعة التي ورد ذكرها في الكتاب المقدس. مثل الولادة العذرية للمسيح. ولكن الأمر انتهى بطائفة الصوصيان إلى اعتناق العقلانية الكاملة الأمر الذي أدى إلى نبذها للأشكال التقليدية للدين. بل إنهم ابتعدوا عن فكرهم اليونيتاري المؤمن بأن الله أقنوم واحد وعدلوا بعض الشيء عن قولهم إن المسيح بشر ليقعوا في تناقض الاعتقاد بأنه بشر ذو مهمة قدسية. ورغم إنكار الصوصيان لتجسد الله في المسيح فإنهم لم يجدوا غضاضة في الصلاة للمسيح والابتهال إليه، تمامًا كما كانت الطائفة المعمدانية تفعل. وأيضاً رفض الصوصيان القول بأن المسيح مات للتكفير عن خطايا البشر وبأن الإنسان مولود بالخطيئة وهذا عكس ما آمنت الطائفة المعمدانية فقد آمنت هذه الطائفة أن الكنيسة عبارة عن جماعة تطوعية من المؤمنين ترفض الإرغام والقسر في المسائل الإيمانية كما تؤمن بخلاص البشر على يدي المسيح بشرط التزامهم بطقس المعمودية. ورغم أن الصوصيان شاركوهم الإيمان فإن الانتماء إلى الكنيسة مسألة تطوعية محضة لا قسر فيها ولا إرغام فإنهم اختلفوا معهم في جدوى المعمودية فرفضوا معمودية الأطفال والراشدين على حد سواء. ويشترك الصوصيان والمعمدانيون في الاعتقاد بأن معظم الطقوس الدينية ثانوية ولا أهمية لها وأن العشاء الرباني ليس فيه قداسة بل هو للذكرى. ويؤمن الصوصيان. ومعظم

مذابح الكنيسة

المعمدانيين بتجربة الاختيار . ولعل أهم ما يميز هاتين الطائفتين اشتراكهما في الإيمان بأن الدين علاقة خاصة بين العبد وخالقه. ومن ثم رفضهما لأية سلطة كنسية خارجية. فالحرية في نظرهما تعني في المقام الأول والأخير حرية العبادة. فضلا عن أن الصوصيان - شأنهم في ذلك شأن المعمدانيين - نبذوا الحروب ودعوا إلى السلام إلى جانب رفضهم لعقوبة الإعدام وضرورة إقامة التنظيمات الكنسية على أساس ديمقراطي ورفضهم القاطع لأى تدخل من جانب الدولة فى أمور الدين.. ولكن المعمدانيين آمنوا بألوهية المسيح في حين أنكر الصوصيان هذه الألوهية والجدير بالذكر أن الملك **جيمس الأول** كان يحمل البغضاء للطائفتين كلتيهما رغم أنه كان يشاركهما الاقتناع بعدم جدوى فرض المعتقدات الدينية على الناس عنوة واقتداراً . ونظرا لشدة حرصه على الحفاظ على التماسك القومي، للكنيسة الإنجليزية باعتباره خطراً داهماً وشراً وبيلا على تماسك الأمة فإنه كان في العادة يغض الطرف عن البدع والهرطقات اللهم إلا إذا تحرش أصحابها بالمجتمع وأصروا على الاصطدام بمشاعره . ولكنه أخطأ عندما هون من شأن الاختلافات الدينية المحتدمة في شعبه فقد كانت هذه الخلافات أكبر من أن ينفع معها مثل هذا التجاهل.

وأمام هذه الانقسامات بين طائفة البيوريتانيين التي أرادت أن تكون لها السيادة الدينية على بقية الملل في إنجلترا وبين المعموديين الذين أرادوا الاستقلال عن كنيسة إنجلترا فضلا عن الانقسامات بين أتباع **أرمنيوس** وأتباع **كالفين** داخل الكنيسة البروتستانتية رأى الملك **جيمس الأول** في هذه الانقسامات تهديداً لسلطته الدينية باعتباره رئيس كنيسة إنجلترا، الأمر الذي اضطره إلى ممارسة الاضطهاد الديني من آن إلى آخر دون أن يتحول هذا الاضطهاد إلى سياسة قمعية منظمة وآثر الملك أن يظهر نحو الهراطقة من التسامح قدر ما يستطيع فاتفق في عام ١٦١٥ مع **جورج أبوت** أسقف «كانتربري» على عدم اعتبار دعاة الانفصال عن الكنيسة الإنجليزية مهرطقين طالما أنهم يؤمنون بالمسيح مخلصاً لهم. بل إن أسقف «كانتربري» المذكور رفض الطلب الذي تقدم به **جون جيجون** من «نورفولك» بإحراق مهرطق من دعاة الانفصال عن الكنيسة القومية اسمه **وليام ساير** لإنكاره المسيح والروح القدس. ورد عليه أسقف كانتربري بقوله إن ساير ليس أريوسياً أو ملحداً حتى يستحق الحرق فهو مجرد معمداني وقع تحت تأثير أفكار البيوريتاني الانفصالي **روبرت براون** ويبين لنا هذا أن معظم الطوائف الدينية المتصارعة في إنجلترا باتت في نهاية حكم الملك **جيمس الأول** من القمع والاضطهاد الديني باستثناء طائفتي الأريوسيين والصوصيان واستثناء بعض الحالات المتطرفة . ففي عام ١٦١١ عاد المعمداني **توماس هلويز** من منفاه في هولندا إلى إنجلترا كي ينشر دعوته إلى المذهب المعمداني ويؤسس أول كنيسة معمدانية دائمة في إنجلترا . وتعمد **توماس هلويز** التحرش بالملك **جيمس الأول** واستفزازه فأرسل إليه نسخة من كتاب من تأليفه سطر عليه بخط يده العبارة التالية: «إن الملك بشر فان وليس إلها. »ولهذا فليس له سلطان على أرواح رعاياه الخالدة وعلى سن القوانين وإصدار المراسيم بتعيين رؤساء روحانيين عليهم. وبالطبع غضب الملك منه فحكم عليه هو وتابعه **جون ميرتون** بالحبس في سجن «نيوجيت». ولكن هذا لم يحل دون انتشار الحركة المعمدانية التي تمكنت في نهاية حكم الملك **جيمس الأول** من إنشاء كنيسة معمدانية بلغ عددها ١٥٠ عضواً. فضلا عن إنشاء عدد آخر من الكنائس المعمدانية في جنوب إنجلترا.

ولا شك أنه من المفيد أن نعرض لآراء **هلويز** التي عرضها في كتابه المنشور عام ١٦١٢ بعنوان «تصريح قصير لأسرار الشرور» نظراً لأنه أول كتاب يصدر في إنجلترا للمطالبة بالحرية الدينية لكل المواطنين. صحيح أن هناك بعض الكتابات الأخرى المدافعة عن الحرية الدينية السابقة عليه مثل كتاب «فيما يتعلق بالهرطقة» (١٥٥٤) تأليف **كاستليو** و«خطط الشيطان» (١٥٦٥) تأليف **كلونتيوس**. ولكن هذين الكتابين كانا مكتوبين باللغة اللاتينية التي لا يقرؤها إلا الصفوة ولم تظهر ترجمتهما إلى اللغات الأوروبية مثل الإنجليزية والهولندية التي تفهمها عامة الشعب إلا في وقت لاحق. وتكمن أهمية كتاب **هلويز** المشار إليه من حق أي دولة أن ترغم ضمائر مواطنيها على اعتناق دين بعينه أو تشجع ديناً بالذات بل يجب الفصل الكامل بين الدين والدولة فكل فرد مسئول عن نفسه أمام الله. وليس للدولة أو الكنيسة أن تتدخل في شئون الأفراد حتى إذا هرطقوا أو اعتنقوا آراء دينية خاطئة لأن الدين علاقة خاصة بين العبد وخالقه. والملك لا شأن له بهذه العلاقة وليس من حقه أن يتدخل فيها حتى إذا ضل المواطن سبيله وهرطق على نحو واضح.

وقد بلغ إيمان **هلويز** بالحرية الدينية حداً جعله يؤمن بحق الكاثوليك الذين يحمل لهم شديد المقت والكراهية أن يتمتعوا بحرية العبادة. وفيما بعد ردد معمداني من غير رجال الكهنوت اسمه **ليونارد بوشر** هذه الأفكار نفسها في كتاب ألفه عام ١٦١٤ بعنوان «سلام الدين أو الدفاع عن حرية الضمير» شارحاً الفوائد التي سوف تعود على المؤمنين وغير المؤمنين وأيضاً على الحكومة والمجتمع والأفراد من جراء الحرية الدينية.

ويعتبر الكتاب الذى ألفه **جون ميرتون** بعنوان «الرد على الاعتراضات» (١٦١٥) خطوة كبيرة إلى الأمام فى طريق الدفاع عن الحرية الدينية لأن كلا من **هلويز وبوشر** لم يجدا غضاضة فى أن يطرد رجال الكهنوت المهرطقين من حظيرة الدين إذا استنفدوا معهم دون جدوى كل وسائل الاقناع. والأهم من هذا الكاتبين لم يجروا على التطرق إلى موضوع تسامح الدولة أو الكنيسة مع التجديف وهو الأمر الأكثر سوءا من الإلحاد لأن الملحد ينكر وجود الله فى حين أن المجدف يستهزئ به مما حدا بالعهد القديم إلى القول بأن المجدف مستوجب الموت. والرأى عند **ميرتون** نسخ هذا الحكم الموسوى القاسى. ويضيف **ميرتون** فى هذا الصدد إن طرد المهرطق أو المجدف من حظيرة الكنيسة يتنافى مع الروح المسيحية السمحة التى لا تبيح للسلطة الزمينة أو السلطة الدينية توقيع هذا العقاب. ويرى **ميرتون** أن المسيح احتفظ لنفسه بحق الحكم على المجدفين. فضلا عن أنه يوجد فى كل إنسان عنصر طيب يرجى منه إلى الخير. ومن ثم فإن طرده من الكنيسة يغلق باب الخلاص فى وجهه نهائيًا. ويدلل **ميرتون** على ذلك بقصة القديس **بولس** الذى جدف على المسيح قبل أن يرى نور الحق. ولو أنه طرد من حظيرة الإيمان لضاعت كل فرصة فى هدايته ولما تحققت مشيئة الله فى صلاحه. حتى اليهود أنفسهم استهزءوا بالمسيح وجدفوا عليه حين جاءهم مبشراً ورغم هذا فإنه سعى إلى إقناعهم بالحسنى وبقوة الروح. ونحن نرى دعاة الحرية الدينية فى القرن السابع عشر أمثال **روجر وليامز** (١٦٠٤ - ١٦٨٣) **ووليام بن** (١٦٤٤ - ١٧١٨) يستخدمان هذه المحاجة نفسها.

يقول المؤرخون إن التعصب والاضطهاد الدينى فى إنجلترا زادا بشكل ملحوظ بعد وفاة الملك **جيمس الأول** ورئيس أساقفته المتحرر **چورج أبوت** (١٥٦٢ - ١٦٣٣) وإنهما اشتدا فى عهد الملك **تشارلس الأول** (١٦٠٠ - ١٦٤٩) الذى نجحت طائفة البيوريتانيين فى الإطاحة به وإعدامه. وظهر التشدد بجلاء عندما أصبح **وليام لود** (١٥٧٣ - ١٦٤٥) رئيسا لأسقفية «كانتربرى»، فقد منحه **تشارلس الأول** سلطانا مطلقًا فى ملاحقة كل من تسول له نفسه الخروج على كنيسة الدولة وهى الكنيسة الأنجليكانية. توهم **لود** أن بوسعه صد الزحف البيوريتانى الكاسح على كنيسة الدولة عن طريق استخدام القسر فى فرض الوحدة الدينية على الشعب الإنجليزى. وخيل إليه أن بمقدوره أن يقضى على انقساماته الدينية عن طريق إلزامه بالصلاة على نهج الكنيسة القومية الأنجليكانية الموالية لكنيسة روما. ولم تفلح هذه السياسة فى استئصال شأفة الانشقاق الدينى بل زادته ضراوة فهاجر آلاف المنشقين البيوريتانيين إلى أمريكا هربا من الاضطهاد الدينى وتشبث زملاؤهم باقتناعهم بالمذهب البيوريتانى وطالبوا بضرورة الاستقلال عن كنيسة الدولة الأنجليكانية وبالتالى عن الكنيسة الرومانية. وأدرك **لود** أن الرأى العام سوف يستهجن اضطهاده لهم لو أن وجه إليهم (وهم المؤمنون بألوهية المسيح) تهمة المروق أو الهرطقة أو التجديف. ولهذا برر اضطهاده لهم بسبب خروجهم على الإجماع العام وعمل شرخ فى جدار وحدة الأمة الدينية والقومية وليس بسبب أى خطأ فى عقيدتهم، ويتضح لنا هذا من موقفه من قضية **چون تندال** التى أثيرت عام ١٦٣٩. فقد دعا تندال إلى الاستقلال عن الكنيسة القومية أى الكنيسة الإنجليكانية فغضب منه **نيل** أسقف بورك آنذاك واراد معاقبته بإرساله إلى المحرقة. غير أن **لود** رئيس الأساقفة اعترض على هذا العقاب قائلا إن جريرة **تندال** لا تكمن فى هرطقته أو تجديفه بل تكمن فى خروجه على الإجماع القومى وقوانين المجتمع وهو أمر لا يستوجب الحرق بل مجرد الغرامة والحبس، ورغم أن **لود** أخطأ عندما تصور أن أسلوبه العنيف سوف يكون ناجحاً فى معاملة البيوريتانيين المنشقين فإنه كان على حق تمامًا عندما أدرك أن الملل والنحل البروستانتية المختلفة من معمدانيين وأتباع **براون** وبرسبتيريين وأتباع عائلة المحبة لم تكن لتتورع عن الإطاحة بكل من الكنيسة الأنجليكانية والنظام الملكى لو أمكنها ذلك.

كانت يد رئيس الأساقفة الجديد **لود** طائلة بسبب سيطرته على محكمتين هما محكمة مجلس النجمة ومحكمة اللجنة العليا للقضايا الدينية. ورغم أن المحكمة الأولى كانت تتمتع بسلطات واسعة ونفوذ كبير فإنها درجت على الامتناع عن النظر فى القضايا الدينية وإحالتها إلى المحكمة الثانية وهى محكمة اللجنة العليا للقضايا الدينية. ففى عام ١٥٩٦ عرضت على محكمة مجلس النجمة قضية مهرطق قال: «إن المسيح ليس المخلص وإن الإنجيل حكاية من نسج الخيال». ولكن هذه المحكمة امتنعت عن النظر فى هذه القضية وقامت بإحالتها إلى محكمة اللجنة العليا للقضايا الدينية للبت فيها. وأيضًا فى عام ١٦٠٦ عرضت على محكمة مجلس النجمة قضية أخرى لرجل متهم بالتجديف البشع، فقد صرح هذا الرجل أمام شهود بأنه إذا نزل الله بنفسه من السماء وجاء ليهدده فإنه لن يرضخ لتهديده أو يقبل طاعته. ورغم أن محكمة مجلس النجمة حكمت على هذا المجدف بالسجن لمدة ثلاث سنوات لارتكابه جنحة سوء السلوك فإنها اعترفت بعدم اختصاصها بالنظر فى القضايا الدينية، وعلى أية حال فإن محكمة مجلس النجمة لم تكن كذلك مختصة بالنظر فى

جرائم الخيانة والجنايات كما أنه لم يكن من صلاحيتها الحكم بالإعدام فقد كانت محاكم القانون العام هى التى تتولى محاكمة المتهمين بارتكاب جرائم الخيانة والجنايات. وكان من سلطة محكمة مجلس النجمة أن تعاقب بالسجن والغرامة وتشويه أجساد من تثبت إدانتهم دون أن يكون لها الحق فى بتر أطرافهم أو إصدار أحكام الإعدام عليهم. فقد كانت عقوبة الإعدام من اختصاص المحاكم التى تطبق القانون العام وقاصرة فقط على الجنايات وجرائم الخيانة. والجدير بالذكر فى هذا الصدد أن المحاكم المختصة بتطبيق القانون العام كانت بدورها تحيل القضايا الدينية المعروضة عليها إلى محكمة اللجنة العليا للقضايا الدينية. ومع هذا فقد كانت هناك بعض الاستثناءات ومنها أن محكمة الملك وهى أعلى محكمة فى إنجلترا تختص بتطبيق القانون العام أصدرت عام ١٦١٧ حكمًا بإدانة مهرطق اسمه أتوود قال إن الدين بدعة جديدة ومستحدثة وأن الوعظ والتبشير لا يخرجان عن كونهما نوعًا من اللغو. واعتبرت هذه المحكمة التى نظرت قضية دينية لأول مرة أن هذه الكلمات المجدفة قذف فى حق الكنيسة الإنجليزية. وحيث إن الملك هو رأس الكنيسة فإن أى هجوم عليها يعتبر هجوماً على شخص الملك. ولكن جرت العادة فى إنجلترا على أن تختص محكمة اللجنة العليا للقضايا الدينية الخاضعة للنفوذ المباشر لرجال الأكليروس بالنظر فى أمور الهرطقة والتجديف.

وفى الفترة التى كان وليام لود فيها رئيسًا لأساقفة «كانتربرى» امتنعت محكمة اللجنة العليا للقضايا الدينية بتوجيه منه عن تقديم أى خارج على الدين إلى المحاكمة بتهمة التجديف فقد رأى أنه من الأجدى إقامة الدعوى على أسس غير دينية.

وفى عهد سلفه الراحل جورج أبوت الذى اشتهر بتسامحه لم يقدم إلى هذه المحكمة سوى متهم واحد يدعى ريتشارد لين وذلك فى عام ١٦٣١. كان لين تزيا وجهت إليه تهمة التجديف لأنه نسب إلى نفسه صفات الألوهية فى الوقت الذى كان فيه لود يعمل أسقفاً لمدينة لندن تحت رئاسة جورج أبوت رئيس الأساقفة. ووجه لود إلى المتهم كلمات تنذر بالشر المستطير وتهدده بالويل والثبور إذ خاطبه قائلا: «لقد سمعت أنك عضو فى جماعة عائلة المحبة المهرطقة، وأنك تؤمن بأن الالتواء فى الكلام شيء مشروع. فهل قلت إنك مثل المسيح تجمع بين اللاهوت والناسوت». فرد عليه المتهم قائلا إنه يعتقد أن المسيح يسكن فى حنايا كل مؤمن. ولهذا فإن الله بفضل المسيح يعتبره كاملا. وسمع أبوت رئيس الأساقفة رد المتهم فحذره قائلا: إنه إذا لم يركع على ركبتيه ويطلب المغفرة بسبب تجديفه فلسوف يجعل منه أمثولة للعالمين. ولكن لود لم يرق له هذا الوعيد الذى اعتبره رخواً وطرياً ويعطى المتهم فرصة للندم والتراجع فى حين أنه كان يود إنزال أقصى عقوبة بالمتهم واحتجازه فى سجن برايدويل لحين نهاية الدورة القضائية اعتقاداً منه أن هذه أنجح وسيلة لإرغامه على الخضوع والاستسلام. واستطاع لود بنفوذه حتى وهو أسقف أن يحصل على موافقة اللجنة العليا للقضايا الدينية على ذلك. وعندما خلف لود سلفه أبوت فى رئاسة أسقفية كانتربرى انتهج على طول الخط سياسة تتسم بالتشدد والقسوة الأمر الذى كان له أوخم العواقب وأوغر صدور عامة الناس ضده رغم أنه توخى الحيطة والمكر فتجنب أن يقدم الخارجين على الدين إلى المحاكمة بتهمة الهرطقة أو التجديف واكتفى بأن يوجه إليهم تهم القذف والتشهير والخروج على إجماع الأمة. وتتجلى بشاعة قسوته من معاملته الوحشية عام ١٦٣٧ لثلاثة من المتهمين البيوريتانيين أحدهم طبيب اسمه الدكتور جون باستويك والثانى قسيس ومبشر اسمه القس هنرى بيرتون والثالث محام اسمه وليم برين. وقد اتهم الثلاثة بأنهم قاموا بنشر هجوم لاذع على لود وقساوسته وعلى الكنيسة الأنجليكانية. والغريب أن تغيراً جوهرياً طرأ على موقف عامة الشعب الإنجليزى من قسوة السياسة التى يتبعها لود مع المجدفين.

فقد سبق لمحكمة مجلس النجمة أن أصدرت عام ١٦٣٣ حكمها بحرمان برين من مزاولة مهنة المحاماة وفرضت عليه غرامة كبيرة تقصم الظهر وأمرت عشماوى بقطع أذنيه دون أن يستهجن الرأى العام فظاعة هذا الحكم. ولكن لم تمض ثلاثة أعوام على صدور هذا الحكم حتى حدث تغير واضح فى موقف عامة الناس فقد بدءوا يعبرون عن سخطهم واشمئزازهم من قساوة مثل هذه الأحكام. وتجلى هذا بوضوح من موقفهم عام ١٦٣٧ من الأحكام الصادرة ضد المتهمين البيوريتانيين الثلاثة الذين سبق الإشارة إليهم.

فقد أظهروا عطفاً بادياً عليهم باعتبارهم ضحايا الاضطهاد وشهداء الاستمساك بعقائدهم وبات من الواضح أن مراجل الشعب الإنجليزى تغلى بالغضب وتمقت وحشية السياسة التى انتهجها لود مع الثلاثة البيوريتانيين المخالفين له فى الملة فى طبيعة الأحكام التى أصدرتها محكمة مجلس النجمة ضدهم فقد فرضت هذه المحكمة على كل منهم غرامة قدرها خمسة آلاف جنيه استرلينى وحبستهم مدى الحياة فى قلاع نائية مع قطع آذانهم. وعند التنفيذ اكتشفت المحكمة أنه سبق لعشماوى أن قطع أذنى البيوريتانى برين وأنه ترك جزءاً منهما دون بتر فلم تتورع عن إصدار الأمر باستئصال ماتبقى منهما فضلا عن أنها حكمت بدمغ ندبتين على وجنتيه تذكران بما اقترف من جرم.

وفى عام ١٦٤٠ أى بعد انقضاء ثلاثة أعوام على محاكمة البيوريتانيين الثلاثة

اجـتـاح التـمـرد الغـاضب صـفـوف الشـعب الإنجليـزى. واحـتـدم الخـلاف بين مـجلس العـمـوم البـريطانى وبين الملك تشـارلس الأول الذى أسلم قياده لرئيس أساقفته لود وساء هؤلاء الأعضاء ألا يعير الملك الشكوى من هذه المظالم والممارسات الكنسية الوحشية أدنى اهتمام. وزاد الطين بلة أن لود أراد أن يفـرض المذهب الإنجليكانى على إسكتلندا المؤمنة بالمذهب البرسبـتيرى وهو مـذهب بيوريتانى متطرف يدعو إلى انتخاب رجل الدين الأمـر الذى أدى إلى اندلاع الحـرب الأهليـة بين إنجلترا وأسكتلندا. وبدلا من أن يتخلى لود عن تشدده أمعن فى اتباع سياسة القـسر وإصـدار المراسيم الخـاصـة بقـمع البروتستانت وطائفة الصوصيان. وفى العام نفسه (١٦٤٠) حدث صدام بين الجماعة الكالفينية وهى أيضاً ملة بروتستانتية متشددة وبين أجهزة الدولة.

فـقـد اجـتـمـع ألفـان من أتبـاع كـالفين المطالبين بالاسـتـقـلال عن كنيـسـة الدولة الأنجليكانية وقاموا بتحطيم قاعة محكمة اللجنة العليـا للقـضـايا الدينيـة وهم ينتظرون إصـدارها الحكم على واحـد من زمـلائهم وخشى مجلس الملك من تقديم زعيمهم إلى المحاكمة كما رفضت هيئة كبار المحلفين إدانة القائمين بأعمال الشغب. وهكذا بات من الواضح أن الحكومة تتهاوى وأنها عاجزة عن التصرف. وفى شهر نوفمبر ١٦٤٠ اجتمع البرلمان الثائر فى وجه الملك ووجه أعوانه من الكنيسة الإنجليكانية.

واسـتطاعت طائفـة البـيـوريـتـانيين التى كـانت مـضطهـدة أن تسيطر على البـرلمان الذى رفض المراسيم القـمعـية التى أصدرها لود. وأمـر بالإفـراج عن كل المنشـقـين الدينيين من السجون وإلقاء القبض على لود نفسه. ثم أمر البرلمان بحبسه تمهيداً لتنفيذ حكم الإعدام فيـه عـام ١٦٤٥. وإلى جـانب هذا قام البرلمان البيوريتانى الثائر بإلغاء محكمة مجلس النجمة ومحكمة اللجنة العليا للقضايا الدينيـة. وفى صيف عـام ١٦٤٢ كـانت الحرب الأهلية بين أنصار البـرلمان وأنصـار الملك تشـارلس الأول قـد بدأت وبالرغم من أن هذا البـرلمان اسـتطاع أن يقوض نفوذ الكنيسة الكاثوليكية فى إنجلترا، وأنه كـان يـتـمـلى لو أنه اسـتطاع فـرض البروتستـانتية على البلاد فإنه خشى مغبة ذلك ورأى أنه من الحكمة أن يناصر الدعوة إلى فـصـل الدين عن الدولة (وهو الموقف الذى كان أتباع الطائفة المعمدانية يتبنونه) درءاً للصـراعـات الدينيـة التى قد تطيح به. غـيـر أن هذا لم يمنع البـرسـبـتـيـريين أو البـيـوريـتـانيين المـتـعـصبين الذين دانت لهم أغلبية البرلمان فى إصدار الكتيبات والمؤلفات الداعـيـة إلى التـعـصب الدينى واضطهـاد الطوائف الدينيـة المعـارضـة لهم فى الرأى والعقيدة. ويلقى الكتاب الذى ألفه فرانسيس تشينيل «نشأة الصوصانية ونموها وخطرها» (١٦٤٣) الضوء على نزعة البرسبتيريين إلى قمع الاتجاهات الدينية المخالفة لهم واتهامها بالهرطقة الصوصانية. وجاء آدم ستيوارت من بعده ليحرض القضاة على قطع ألسنة الهراطقة والمجدفين حتى لا تنتقل عدوى الزندقة إلى المتدينين الصالحين قائلا: «إن الله فى العهد القديم لم يدع إلى التسامح مع الديانات المختلفة». وإن المسيحية أشد ماتكون حـاجة إلى التمـاسك والوحدة بل إن أفرايم باجـيـت طالب فى كـتـابـه «هرطقـات» (١٦٤٥) بإعدام المهـرطقين على أساس أنه طالما أن القانون ينص على إعدام من سمم مياه الشرب فلا بد وأن يحكم بالإعدام على ما هو أسوأ من ذلك وهو تسميم الأرواح. ومما يدل أيضـًا على أن غـلاة المتـزمـتين من البـيـوريـتـانيين كـانوا بعـيدين عن التـسامح الدينى أن جون باستويك الذى كان ضحية تعـصب واضطهـاد رئيس الأسـاقـفـة لود لم يتورع عندما دانت له السلطة أن يضطهد كل من يعترض على الملة البرسبتيرية متناسيًا أنه كـان إلى عـهـد قـريب للغـاية منفـيًا ومـضطهـداً بسـبب آرائه الدينيـة. وأكـد باسـتـويك أن الكتاب المقدس لا يدعـو إلى التـسـامح وأن الله نـفـسـه طالب بالموت للمجدفين والملحدين والذين يدنسون السبت ويفتقرون إلى الخلق القويم والمتسامحين مع جـمـيـع الأديان. «ومـعـنى هذا أن الطائفـة البرسـبـتـيرية سعت إلى إحياء الاضطهـاد الدينى الذى كـانت ضـحـيـتـه فى يوم من الأيام. وقد بث جنوح البرسبتيريين إلى القمع المرعب فى قلوب الملل الأخرى التى شعرت بالعـجـز أمام البـرسـبـتـيـريين الذين كـانوا يسـيطرون على الجـيش. وكـان مـذهب الصـوصـيـان بالذات فى مـركـز واضح الضـعف. صـحـيح أن البـرلمان فى عـهـد تشارلس الأول ألغى المرسوم الذى أصدره لود فى عام ١٦٤٠ لقمع الصوصانية. ولكنه لم يفعل هذا من باب التعاطف معها بل لأن لود احتفظ لنفسه وأساقفته بحق إطلاق تهمة الصوصانية على من شاء من العباد فى حين أراد البرلمان أن ينتزع منه هذا الحق وهذا ما نجح فيـه بعد تمكنه من التـخلص من سلطة لود وأساقفته.

وفى عام ١٦٤٥ أدان البرلمان بمجلسيه العـمـوم واللوردات مـبـحـثًا بعنوان «تغـذية المؤمنين» من تأليف جون آرتشر مفاده أن ضـعـاف الإيمان لا يـنبـغى أن يـتـعـرضـوا للاضطهـاد. وذهب المجلسـان إلى أن الكتـاب يتـضـمن دعـوة إلى الهـرطقـة والتـجـديف. وسـعى البـرلمان إلى مـعـاقـبـة المؤلف فلمـا اكـتـشف أنه انتـقل إلى جـوار ربه اضطهـد صـاحب المطبـعـة وأمـر عـشـمـاوى بإحـراق نسخـه فى أمـاكن مـخـتلفـة فى مـدينة لندن بحـضـور رجـال الكنيـسـة ليـشـرحـوا للناس الفظاعات التى يتضمنها الكتاب.

ومـرت فـتـرة طويلة دون أن تثـار على الرأى العام قضية تجديف واحدة.

مذابح الكنيسة

ولكن فى عام ١٦٤٥ أثيرت فى عهد تولى البيوريتانيين زمام الأمور قضية رجل اسمه بول بست. وهو أول إنجليزى يتصدى للكتابة عن الصوصانية. وتمكن بست من تهريب مخطوطته من السجن الذى أودع فيه ورأت المخطوطة طريقها إلى النشر. واجتمع البرلمان على عجل ليصدر أمره بأن يقوم عشماوى بحرق الكتاب أمام الناس. درس بست اللاهوت فى جامعة كامبردج واستطاع بفضل يسر حالته أن يتفرغ لدراسة موضوع الصوصانية الذى استهواه وأن يسافر إلى البلاد الأوروبية ليستقصى هذا المذهب على الطبيعة وظروف نشأته فى كل من بولندا وترانسلفانيا. وعند عودته إلى إنجلترا التحق بست بالجيش الذى كان البرلمان يسيطر عليه. وبعدئذ تجددت صداقة كانت تربطه بزميل قديم يدرس اللاهوت فى جامعة كامبردج. وأطلع بست زميله الذى صار فيما بعد قسيسًا بيوريتانيًا على مخطوط كتاب يتناول الثالوث كما أطلعه على بعض الكتب التى تتناول الصوصانية كان قد استوردها من الخارج. وارتاع هذا الزميل لما احتوته هذه الكتب من آراء خارجة على الدين فقام بتبليغ البرلمان بأمره. فزج البرلمان ببست فى السجن أوائل عام ١٦٤٥. وشكا قساوسة مدينة يورك من تجديف بست إلى مجمع «وستمنستر» لرجال الأكليروس. وهو مجمع أنشأه البرلمان عام ١٦٤٣ وأراد هذا المجمع أن يجعل من مسألة بول بست محكاً لاختبار فاعليته وقدرته على العمل. وأظهر البرسبتيريون الذين كانوا يسيطرون على مجمع «وستمنستر» إعجاباً بكنيسة إسكتلندا البرسبتيرية باعتبارها نموذجًا يحتذى فى التنظيم الكنسى ودقة النظام. وكان هذا المجمع يأمل فى فرض المذهب البرسبتيرى على جميع أرجاء إنجلترا. ولكنه أراد إزاحة بست لأنه يقف عائقًا فى طريق تحقيق هذا الهدف وظن المجمع بأنه بإمكانه أن يضع حداً للدعوة إلى انتهاج سياسة التسامح لو أنه استطاع أن يجعل من بست عبرة وأمثولة. وانتهز البرسبتيريون هذه الفرصة لإثبات أن التسامح الدينى سوف يؤدى إلى الشقاق والهرطقة والمروق. ولما علم اللورد فيرفاكس القائد الأعلى للجيش الذى كان بست يخدم فيه بالأمر قام بإرساله إلى مجمع «وستمنستر» فى لندن ليتولى التحقيق معه.

وفى ١٠ يونية ١٦٤٥ اجتمع مجمع «ويستمنستر» ليصدر إدانة بست بسبب تجديفه وطالب بسرعة وضع حد لحرية الرأى والأديان (كما تتضمنها الكتب وغيرها) التى تتذرع بحرية الضمير وتنتهزها فرصة للتعبير عن الأفكار المهرطقة وما شابه ذلك. وفى يوم الاجتماع نفسه توجه أعضاء المجمع بكامل هيئته إلى مجلس العموم بشرح الموضوع أمامه والضغط عليه واتهموا بست بالتجديف على إلهنا ومخلصنا يسوع المسيح وعلى الروح القدس وساقوا الدليل على تجديفه وطالبوا بإنزال أقصى عقوبة على هذا المذنب الزنيم.ووعد البرلمان بإنزال أقصى عقوبة عليه وأحال الأمر إلى لجنة للتحقيق فيه وأصدر البرلمان تعليماته إلى هذه اللجنة بعدم انشغالها بأى موضوع آخر حتى يتسنى لها الوصول إلى قرار فيه على وجه السرعة. واحتفظت السلطات ببست رهن السجن ومنعته من الاتصال بغير أعضاء اللجنة ومع هذا عجزت اللجنة عن التوصل إلى قرار سريع بشأن هذه المشكلة.

واستمر بست فى التعبير عن تجديفه لمدة سبعة شهور وهى الفترة التى وجدت فيها اللجنة نفسها عاجزة عن التصرف معه وكان سبب من أسباب تعطيل عمل اللجنة أن مجلس العموم قرر أن يضيف إليها بعض المحامين.

وفى يناير ١٦٤٦ انتهت اللجنة من وضع تقريرها ورفعته إلى مجلس العموم وأعلنت أن بست مذنب فى التهمة الموجهة ضده ولكنها صرحت بأنه ليس هناك نص فى القانون لمعاقبته. واستمر بست سادراً فى تجديفه دون رادع فأنكر الثالوث والروح القدس وعبر عن طائفة من التجديفات الفظيعة التى لم يسمع بها أحد من قبل.

ومع ذلك فقد أصبح عجز القانون أمامها واضحًا بعد أن قام البرلمان الإنجليزى عام ١٦٤١ بإلغاء المحاكم الكنسية التى استغلها رئيس أساقفة كانتربرى للتنكيل بالمخالفين له فى الملة والعقيدة. ومما زاد الأمر تعقيداً أن القانون العام اعترف بقصوره وعجزه عن التصدى لظاهرة الهرطقة والتجديف. وأمام هذا الوضع المربك والمحير طلبت اللجنة المناط بها التحقيق مع بست من البرلمان أن يسدى إليها المشورة والنصح فيما عساها أن تفعله فأمر مجلس العموم بضرورة فرض القيود المشددة على بست وضرورة معاقبته على تجديفه. ولم يجد البرلمان مخرجًا من ورطته غير تجريم التجديف واستنان قانون بشأنه ثم تطبيق هذا القانون بأثر رجعى على بست وتقديمه إلى المحاكمة للاحتفاظ بالشكل القانونى المطلوب. ولأن مثل هذا القانون احتاج لاستنانه ووضع تفصيلاته فقد قام مجلس العموم بضم كل المحامين فيه إلى لجنة الصياغة وطالبها بالانتهاء من تقريرها ورفعه إلى المجلس فى ظرف أسبوع. ولكن الإجراءات تعثرت ولم ترفع اللجنة تقريرها إلا بعد شهرين وأصدر البرلمان مشروعًا بإعدام بست شنقًا بسبب إنكاره للثالوث وألوهية المسيح والروح القدس وغيرها من التجديفات اللعينة ولكن البرلمان لم يضع هذا المشروع موضع التنفيذ. ويتضح تخبط البرلمان فى قضية بست أن أعضاء مجلس العموم صوتوا على أن يقوم المجلس بالتحقيق بنفسه معه فى الوقت نفسه الذى شكل فيه لجنة من القساوسة لزيارته فى السجن للسعى إلى هدايته وإقناعه بالتخلى عن تجديفه.

ولكنه ظل متشبثًا بهرطقته فى عناد حتى النهاية.

وفى ٤ أبريل ١٦٤٦ أحضر السجان بست من سجنه للمثول أمام مجلس العموم فى اليوم نفسه الذى كان من المفروض أن يمثل أمام المحكمة. وكان من المفروض أيضاً أن تتم محاكمته قبل صدور قرار بإدانته. ولكن رئيس اللجنة التى أنيط بها تحقيق القضية والتى استمرت فى عملها ما يقرب من عام تلا الاتهامات التى قال إنها ثابتة على المتهم. وأعطى رئيس اللجنة للمتهم فرصة للدفاع عن نفسه. فادعى أنه يؤمن بالثالوث المقدس ولكنه يختلف مع أثناسيوس فى تصوره للأقانيم الثلاثة وهو يتصدى لدحض الهرطقة الأريوسية فى القرن الرابع. وبعد أن أدلى بست بأقواله أمام مجلس العموم أعيد إلى السجن واحتار هذا المجلس فلم يعرف كيف يتصرف معه فقام بتشكيل لجنة جديدة مكونة من خمسة أعضاء للبت فى هذا الموضوع. ووجدت هذه اللجنة الجديدة نفسها فى حيص بيص فاستعانت بدورها بخمسة أعضاء آخرين من مجمع «وستمنستر» وشاءت الصدفة أن يكون بعض الأعضاء فى اللجنة بعيدين عن التعصب ومن غير المؤمنين بالمذهب البرسبتيرى ومن المدافعين عن حرية العقيدة. ومما زاد من صعوبة وصول اللجنة إلى قرار أن قضية بست تحولت إلى قطعة فى لعبة شطرنج فى مباراة محتدمة بين دعاة التحرر الدينى ودعاة القمع الدينى لكل من يخالفهم فى مفاهيمهم العقائدية أو يخرج عن النسق الدينى العام. والجدير بالذكر أن تماسك البيوريتانيين كان رهناً بكفاحهم لرفع الظلم الواقع عليهم من قبل الكنيسة الكاثوليكية ولكن تماسكهم تهاوى وانفرط عقدهم بمجرد أن تغلبوا على مضطهديهم وأطاحوا بكنيسة إنجلترا فتحولوا إلى مجموعة متنافرة من الفرق والنحل المتناحرة الأمر الذى حدا بقسيس برسبتيرى إلى الشكوى من أن كل من هب ودب أصبح واعظاً يفتى فى شئون الدين سواء كان (جزماتى أو صرماتى) أو سايس خيول أو صانع زراير. ورأى هؤلاء أن من حقهم أن يفسروا الكتاب المقدس على النحو الذى يشاءون من فوق المنابر الأمر الذى أدى إلى بث الخلافات وانتشار الهرطقات. حتى الجيش نفسه والبرلمان لم يسلما من عدوى الخلافات الدينية التى فرقت صفوف البيوريتانيين ورغم أن البرسبتيريين كان لهم اليد الطولى فى منتصف الأربعينيات من القرن السابع عشر فإنه لم يكن لديهم القوة الكافية للسيطرة على الطوائف البروتستانتية الأخرى. وهكذا ارتفع عدد الفئات البروتستانتية المتناحرة فى غضون سنتين فقط من ثلاث إلى أربعين طائفة. ولما أدركت هذه الفرق المتناحرة خطر الخلافات الداهم على بقائها رأت ضرورة الاستمساك بمبدأ التسامح الدينى مع كافة الطوائف المسيحية باستثناء الكاثوليك والصوصيان والملحدين وظهرت مجموعة بروتستانتية تعرف بمجموعة المستقلين انضموا تحت لواء واحد هو الذود عن التسامح الدينى. وكان كرومويل الذى أطاح بالملك تشارلس الأول من المؤيدين لهؤلاء المستقلين. ومن المعروف أن كرومويل وجه رسالة إلى رئيس مجلس العموم ينادى فيها بضرورة تحقيق حرية الضمير لكل عضو فى البرلمان والجيش بل لكل مواطن يحارب ضد الملك. ولكن البرسبتيريين أصروا على إدانة بست حتى يرتدع الآخرون عن التجديف والتطاول على الدين. وظهرت كتابات تدعو بصراحة إلى ذلك.

والجدير بالذكر أن أحد غلاة البرسبتيريين المتشددة واسمه توماس إدوارز ألف كتابا بعنوان «جانجريناء» ذهب إلى أن التسامح الدينى رجس من عمل الشيطان لأنه فتح الباب لدخول مالايقل عن ١٧٦ نوعا من أنواع الهرطقة والتجديف إلى الأراضى البريطانية وعلى رأسها الأريوسية والصوصانية. وشكا عضو من رجال الدين فى مجمع «وستمنستر» من أن الجيش وجماعة المستقلين دعوا إلى الحرية الدينية فى الوقت نفسه الذى انتشر فيه التجديف. فضلا عن أن مجلس العموم شجع المستقلين بدعوتهم أحيانا إلى التحدث من فوق منابره. وهكذا بدا واضحًا أن الدعوة إلى الحرية الدينية كانت فى مثل قوة الدعوة إلى التشدد والقمع الدينى. أى أن موازين القوى بين الجانبين كانت متعادلة. وأمام هذا التكافؤ لم تجد القوى المتشددة أمامها غير الإصرار على الاحتفاظ ببست فى السجن. وفى عام ١٦٤٦ قام مجلس العموم على نحو متكرر باستدعاء بست من السجن للتحقيق معه ثم أعادته إليه دون أن يتمكن من الوصول إلى قرا ر بشأنه نظرا لتأييد عدد كبير من أعضاء البرلمان له. ويكفى للتدليل على وجود هذا التأييد أنه تمكن وهو فى الحبس من كتابة ونشر كتيب وجهه إلى مجمع «وستمنستر» طالب فيه بإلغاء عقوبة الإعدام بحجة أنه لا يعطى فرصة للمهرطق أو المجدف أن يندم. ويضرب على ذلك مثلا ببولس الرسول. فلو أن بولس الرسول أعدم بسبب تجديفه لخسرت المسيحية واحداً من عمدها، فضلا عن أن بست تمكن وهو فى السجن من نشر رسالة موجهة إلى البرلمان طالبه فيها إما بالإسراع فى إدانته والحكم عليه أو إطلاق سراحه.

وفى نهاية عام ١٦٤٦ حسم البرلمان هذه الملاحاة بين المطالبين بالحرية الدينية والمعارضين لها بأن أصدر قرارا بإعدام كل من يدينه القضاة بتهمة الهرطقة ضد «صفات الله». ولكن هذا القرار استبعد سلطة المحاكم الدينية واختصت المحاكم المدنية

بالنظر فى قضايا الهرطقة والتجديف. وفى منتصف عام ١٦٤٧ نشر بست كتاباً بعنوان «اكتشاف الأسرار» ورد فيه أن أنصاره قدموا أكثر من مائة التماس إلى البرلمان للدفاع عنه. وفى أوج مناقشة البرلمان لمشروع عقاب التفتيش تقدم إليه الجيش بمقترحات تطالب بضمان الحرية الدينية لكل الطوائف والملل باستثناء الكاثوليك. ووجد بست عدداً من رجالات المجتمع الإنجليزى البارزين يدافعون عنه مثل جون سيلدن عالم القانون المرموق. وتصدت للدفاع عن بست من خارج البرلمان جماعة تعرف بجماعة الهدم وهى أول جماعة فى التاريخ الحديث تنذر نفسها لمحاربة الاضطهاد الدينى والدفاع عن حرية الضمير. وقال واحد من زعماء هذه الجماعة واسمه وليم والدين إنه ليس من حق البرسبتيريين إنزال أى عقاب ببست فى حالة فشلهم فى تغيير معتقداته وإقناعه بخطئه. وقد تصدى للدفاع عن بست قسيس فى جماعة المستقلين (التى سبق الإشارة إليها) اسمه جون جودوين الذى نادى بضرورة إعطاء حرية الضمير الكاملة لكافة الملل بما فيهم الأتراك واليهود وأتباع البابوية وأضاف أن الزج ببست فى السجن لا يخدم غرضاً وطالب بعدم استخدام العنف ضده حتى لو تمكن من تأسيس مؤسسة مهرطقة وخارجة على الدين وتؤمن بالأريوسية.

ولكن بست تحدى البرلمان بهرطقاته على نحو أحرج صدر المدافعين عنه. وغضبت الأغلبية البرلمانية البرسبتيرية من دعوة بست الصريحة إلى الهرطقة الصوصانية مثل قوله إن المسيح أدنى مرتبة من الله وأن مجمع نيقية جانبه الصواب عندما قرر بأن الله يشتمل على أقانيم ثلاثة. ويرفض بست الاعتقاد باجتماع اللاهوت والناسوت فى شخص المسيح وذهب إلى أن هذا الاعتقاد يتعارض مع أحكام العقل والإنجيل. كما أنه اتهم قرارات مجمع نيقية بأنها تفوح برائحة الهرطقة لأن هذه القرارات تجعل يسوع المسيح الابن مساوياً للأب والمخلوق مساوياً للخالق. والرأى عند بست أن الهرطقة الحقيقة تكمن فى الإيمان بالتثليث والتشكيك فى وحدانية الله. فضلا عن اعتقاده أن أريوس كان أكثر فهماً للمسيحية من أثناسيوس. وأضاف بست أن تجربة هولندا وبولندا فى التسامح الدينى كانت لها أفضل النتائج وطرحت فى كلا البلدين أطيب الثمار. وبسبب هذا المروق الصريح على الدين أدان مجلس النواب الإنجليزى كتابه الذى يتضمن هذه التجاديف وأمر عشماوى بحرق نسخه على مدار ثلاثة أيام وفى أماكن مختلفة فى لندن. ورغم أن مجلس العموم أجرى تحقيقاً لم يسفر عن أية نتائج.

ثم تفجرت قضية أخرى تتعلق برجل آخر اسمه جون بيدل الذى يعتبر أبا المذهب اليونيتارى فى إنجلترا وهو مذهب ينكر الثالوث ويؤمن بوحدانية الله. وقد تسببت الدعوة اليونيتارية فى خلق كثير من المشاكل والمتاعب لسلطات إنجلترا الكنسية. وبدأت هرطقة جون بيدل تطغى على أخبار بست التى أخذت تتوارى فى طيات النسيان. وذلك بعد أن قامت السلطات بالإفراج عنه بسرية فى نهاية عام ١٦٤٧ بعد أن قطع على نفسه عهداً بالامتناع عن نشر أفكاره المهرطقة. ورغم أن بست توفى دون أن يترك وراءه أتباعاً ومريدين فإنه من المحتمل أن يكون جون بيدل قد تأثر به.

لم يترك بيدل مدرسة أو مؤسسة دينية من بعده كما أنه لم يترك فى مجال الهرطقة أية إضافة ذات بال. ولا ترجع شهرته إلى أفكاره بقدر ما ترجع إلى ما تعرض له من اضطهاد فى حياته وإلى ما كتبه عن الصوصانية فى أوروبا لتعريف الإنجليز بها. ورغم استقلاله واعتداله وعلميته فى التعبير عن رأيه فإنه أثار عاصفة من السخط الأهوج عليه، والغريب أن سخط المجتمع الإنجليزى على بيدل كان أضعاف سخطه على جماعة «المتكلمين» الذين عبروا عن هرطقتهم على نحو ملتاث فصبوا اللعنات والملامة على الله والمسيح ولم يتورعوا عن إنكارهما. ومع ذلك فالعقاب الذى نزل بالمتكلمين طفيف بالمقارنة بالعقوبة التى نزلت ببيدل الذى طال أمد اضطهاده لفترة لا تقل عن سبعة عشر عاما. ولكن هذا الاضطهاد لم يفت فى عضده بل زاده عناداً وتشبثاً برأيه ولكن وطأة الضغوط التى تعرض لها كانت السبب فى تحطيمه فى نهاية الأمر.

بدأ بيدل يواجه المتاعب بسبب أفكاره المهرطقة عام ١٦٤٤ عندما كان فى الثامنة والعشرين من عمره. ولم يظهر عليه فى حياته الباكرة ما يدل على هرطقته اللاحقة. وفى أيام الدراسة تنبأ له أساتذته ومعارفه بمستقبل علمى باهر. ولا غرو فقد تمتع بالموهبة وقام فى شبابه بترجمة شعراء اللاتينية إلى اللغة الإنجليزية. تخرج بيدل فى جامعة أكسفورد عام ١٦٣٨ ثم حصل على رسالة الماجستير عام ١٦٤١ وتخصص فى الكلاسيكيات والفلسفة. واشتغل بالتدريس. وليس أدل على نبوغه الباكر من أنه كان يحفظ فى شبابه جانباً كبيراً من العهد الجديد عن ظهر قلب باللغتين اللاتينية والإغريقية كلتيهما. وفى عام ١٦٤٤ ظهر اقتناعه بعد قراءة العهد الجديد أن الروح القدس هو الملاك الرئيسى ولا يتصف بالألوهية وسمعه البعض يعبر عن هذا الرأى فوشى به لدى رئاسات الطائفة البرسبتيرية فاتهمته بالدعوة إلى آراء خطرة وهدامة الأمر الذى اضطره إلى التراجع. وفى عام ١٦٤٥ عن له أن

يشرح رأيه فى موضوع الروح القدس فألف مبحثًا صغيرا. ودون أن يتحرى وجه الحيطة والحذر أطلع صديقًا له على مخطوطة هذا المبحث. فغدر به هذا الصديق وأبلغ المسئولين فى البرلمان عنه. فقام مندوبو البرلمان فى جلوستر بالقبض عليه. ودفع صديق له الكفالة المطلوبة لإطلاق سراحه لحين استدعائه للمثول أمام مجلس العموم للتحقيق معه. فى ربيع عام ١٦٤٦ توقف **جيمس أشر** رئيس أساقفة أيرلندا فى مدينة جلوستر وهو فى طريقه الى لندن. فقرر مقابلة **بيدل** ليناقشه فى آرائه بغية إقناعه بخطئه ولما فشل رئيس الأساقفة فى إقناعه بلغ السلطات المسئولة فى لندن أن **بيدل** يرى أن كل المسيحيين عبدة أوثان. وعلى أثر ذلك قام البرلمان باستدعاء المهرطق إلى لندن لاستجوابه. وفى خلال التحقيق معه اعترف **بيدل** بأفكاره لألوهية الروح القدس ولكنه امتنع عن إبداء رأيه فى مسألة ألوهية المسيح.

وفى عام ١٦٤٦ زجت السلطات **ببيدل** فى سجن جيت هاوس «بوستمنستر» وهو السجن نفسه الذى كان بول بست نزيلا فيه. ومن المحتمل أن السجينين تقابلا فى السجن وأن يكون **بست** وهو حجة فى الهرطقة الصوصانية قد لفت أنظار زميله إليها. وحتى ذلك الوقت كانت هرطقة **بيدل** قاصرة على إنكاره ألوهية الروح القدس. ولهذا آثر البرلمان أن يتجاهل هرطقته وخاصة لأنه لم يكن هناك نص فى القانون يمكن معاقبته بمقتضاه. غير أن **بيدل** أراد انتهاز هذه الفرصة لشرح أفكاره الخاصة بالروح القدس للرأى العام فرفع التماسًا إلى السير **هنرى فين** المدافع البرلمانى عن حرية العقيدة قال فيه إنه توصل إلى رأيه على أساس الاحتكام إلى العقل والكتاب المقدس. وكان تقديمه للعقل على الكتاب المقدس دلالة على تأثره بالهرطقة الصوصانية ووقع السير **هنرى فين** فى حيص بيص فلا هو استطاع أن يتجاهل تصريحات **بيدل** ولا هو استطاع أن يرفع الأمر إلى البرلمان ولكن مجلس العموم على أية حال قرر فى مايو ١٦٤٧ تشكيل لجنة للنظر فى هرطقة **بيدل** الذى ظل رهن السجن دون السماح بإطلاق سراحه بكفالة وفى الوقت نفسه دون تقديمه إلى المحاكمة. وضاق السجين ذرعًا بهذا الوضع فأراد أن يلفت النظر إلى قضيته فتجرأ ونشر المخطوطة المهرطقة التى كانت سببًا فى محنته فى سبتمبر ١٦٤٧. وبالفعل نجحت هذه الخطة فى لفت النظر إليه غير أنها زادت من سوء وضعه فقد أدان مجلس العموم البحث ووصفه بالتجديف وأمر بإحراق الكتاب فى الأماكن العامة وتفتيش دار النشر التى قامت بطباعته وتكليف اللجنة التى سبق أن حققت مع **بست** بالتحقيق مع **بيدل**. وحين رأت هذه اللجنة أنه لم يتزحزح قيد أنملة عن أفكاره كلفت هذه اللجنة لجنة أخرى تنوب عن مجمع «وستمنستر» كى تتولى هدايته سواء السبيل. ولكن لجنة «وستمنستر» الدينية أخفقت بدورها فى إقناعه. وأحس المحققون أن إطلاق سراح هذا الرجل خطر داهم على الرأى العام. فاحتفظت به فى السجن دون تقديمه إلى المحاكمة لأن القانون لم يكن يسمح بتجريمه أو رفع الدعوى ضده.

وذاع أمر الكتاب المشار إليه بعد صدور الأمر بإحراقه فقام طابعه بإصدار طبعة أخرى منه فى السر الأمر الذى حفز المؤمنين التقليديين بالرد عليه فنشر البعض عام ١٦٤٧ ردًا بعنوان «تمجيد الله دحض التجديف»، كما وقع اثنان وخمسون قسيسًا فى لندن وثيقة بعنوان «شهادة عن حقيقة يسوع المسيح»، تضمنت هجومًا على تجاديف كل من **بست وبيدل**. وفى عام ١٦٤٨ أصدر بعض البرسبتيريين مبحثين يحملان العنوان نفسه «دحض التجديف»، وهكذا احتدمت الملاحاة الدينية بين دعاة التحرر ودعاة التزمت عن طريق نشر النشرات والنشرات المضادة. وحدثت فى تلك الآونة أن أعضاء أحد المجالس البرسبتيرية اكتشفوا أثناء زيارتهم لأكسفورد كتبًا تروج للهرطقة الصوصانية فى حوزة **جون ويرلى** مساعد قسيس كلية لنكولن الأمر الذى أدى إلى طرده ثم حبسه.

وعندما بدا أن الهرطقة الصوصانية يتزايد انتشارها فى أرجاء العالم المسيحى لم ير البرلمان بدًا من إصدار التشريع الرادع لوضع المهرطقين الصوصانيين عند حدهم. وخاصة بعد أن تبين أن القانون يقف حائراً بل عاجزاً عن التصدى لثلاث حالات تجديف متتالية هى حالات **بست وبيدل وويرلى** لقد كانت كتلة المستقلين فيما مضى تخشى على نفسها من اضطهاد الطائفة البرسبتيرية لها فظلت على مدار عامين كاملين تعترض سبيل سن التشريعات التى تحارب المروق على الدين خشية أن تصبح ضحيتها ولكن الموقف اختلف بحلول عام ١٦٤٨ إذ بدأ المستقلون أنفسهم يحسون بالخطر من انتشار الفوضى والمنازعات الدينية وخاصة بعد أن اطمأنت أنها فى مأمن من التعصب البرسبتيرى الذى خفت حدته. وأدرك المعتدلون بين البرسبتيريين استحالة فرض فكر دينى موحد على جميع الناس. وبعد أن اطمأن المستقلون أن الحرية الدينية أصبحت مكفولة لكافة الطوائف البروتستانتية لم يجدوا أية غضاضة فى استنان قانون يهدف إلى محاربة التجديف والإلحاد وفى ٢ مايو ١٦٤٨ صدر قانون معاقبة التجديف والهرطقة. وينص هذا القانون على تطبيق عقوبة الإعدام لكل من ينكر وجود الله ويقول إن الثالوث ليس إلهًا واحدًا خالدا أو أن

المسيح أدنى مرتبة من الله أو من أن ينكر قيامه المسيح من الأموات أوصعوده إلى السماء أو يقول إنه ليس ابن الله أو أن الإنجيل ليس كلمة الله أو من يتشكك فى البعث ويوم الحساب فى الآخرة.

وفيما يتعلق بالإلحاد فقد انصب القانون على حظر مذهب الصوصانية واللافت للنظر أن عقوبة الهرطقة فى هذا القانون كانت مخففة بالمقارنة بعقوبتى التجديف والإلحاد غير أن مفهوم الهرطقة فى القانون اتسع نطاقه ليشمل جماعة أرمانيوس والمعمدانيين ومعظم معتقدى المذهب الكالفينى، وأيضًا المؤمنين بخلاص كل البشر وأن الإنسان يتمتع بحرية الإرادة فضلا عن اشتماله على الفكرة الصوصانية القائلة بأنه لا يجوز للإنسان الإيمان بأى شىء يعجز العقل عن فهمه والدعوة إلى نبذ الصلاة من أجل مغفرة الخطايا والقول بأن تعميد الأطفال خطأ أو أن هذا التعميد ينبغى أن يقتصر على المؤمنين وحدهم أو أن كنائس إنجلترا ليست كنائس صحيحة أو أن الكنيسة البرسبتيرية معادية للمسيحية غير شرعية. ونص القانون على أنه يكفى لإثبات تهمة الهرطقة على أحد أن يشهد شاهدان على صحتها ويتحتم فى هذه الحالة على المهرطق أن يتراجع وإلا زج به فى السجن ولا يخرج منه إلا بضمانة ضامنين اثنين يمكن مساءلتهما فى حالة عودته إلى ارتكاب الوزر نفسه.

غير أن طائفة المعمدانيين تصدت لهذا القانون واستنكرت صدوره بشدة. واحتج المعمدانيون بأن الحرية لن تهدد الدين فى وجوده ولن تفتح الباب على مصراعية أمام البدع والهرطقات والضلالات. فالإيمان الحقيقى لا ينبغى أن يتزعزع أو تساوره الشكوك مهما كانت الظروف وذهب المعمدانيون إلى أن الخطأ فى الرأى شىء طبيعى ولا غبار عليه فضلا عن أنه يحدث بسماح من الله. والله هو الوحيد الذى يحق له محاسبة البشر على ما يرتكبون من أوزار وأخطاء. ورغم أن المعمدانيين أدانوا التجديف فإنهم لم يروا مسوغًا لاضطهاد أى إنسان طالما أنه يؤمن بوجود الله. والرأى عندهم أن المسيحية لم تقم بحد السيف أو عن طريق العنف والإرغام. وأضافوا أن الإقناع هو الطريق المشروع لتغيير أفكار الناس وأن أقصى عقوبة يمكن لكنيسة أن تفرضها على المارق هو طرده من حظيرتها. ورفض المعمدانيون أن يتدخل القضاء المدنى أو المؤسسات الدينية فى الفصل فى المنازعات العقائدية. وانضم إلى المعترضين على قانون التجديف والإلحاد لعام ١٦٤٨ ثلاثون هيئة دينية أخرى فى لندن بعثت إلى **كرومويل** التماساً تطلب إليه إلغاء هذا القانون وإطلاق سراح **جون بيدل**. وقال المعترضون فى التماسهم إن الخطأ الذى يرتكبه أى مسيحى مسالم لا يستوجب مساءلته أو محاكمته طالما أنه لا يستخدم العنف. حتى **بيدل** نفسه رغم خروجه على المألوف فى الدين يستحق أن يتمتع بحرية العبادة. وعلى أية حال ظل قانون التجديف والإلحاد الصادر عام ١٦٤٨ مجرد حبر على ورق ليس نتيجة مطالبة المعترضين عليه لوقف العمل به بل نتيجة نجاح جماعة المستقلين فى السيطرة على البرلمان وتقليص نفوذ البرسبتيريين فيه. حتى قبل فوز المستقلين على البرسبتيريين فى البرلمان، تحدى **بيدل** قانون التجديف والإلحاد بنشره رغم وجوده فى السجن كتابين أولهما بعنوان «اعتراف الإيمان بشأن الثالوث المقدس» والآخر بعنوان «شهادات بخصوص الإله الواحد وأقانيم الثالوث الإلهى» ويدل هذان الكتابان على أن **بيدل** أصبح الآن يعتنق الصوصانية بعد أن كان جاهلا بها عندما دخل السجن لأول مرة. وأنكر **بيدل** قرارات مجمع نيقية باعتبارها وثنية تهدم وحدانية الله وتدعو إلى الإيمان بثلاثة آلهة. وذهب **بيدل** إلى أن المسيح ليس هو الله نفسه رغم أنه ابن الله وذو صفة إلهية الأمر الذى يدل على أن السجن لم يغيره أو يصلح من حاله. بالعكس ازداد **بيدل** إمعانا فى التجديف. ولو أن قانون التجديف والإلحاد لعام ١٦٤٨ وضع موضع التنفيذ بالفعل لكان مصيره الإعدام. على كل حال تحسنت ظروف **بيدل** عندما فقد البرسبتيريون السيطرة على البرلمان بعد انهزامهم أمام المستقلين. فسمحت له السلطات بدفع كفالة والخروج من السجن ورغم أن أحد الكائدين له نجح فى إرجاعه إلى السجن الذى بقى فيه حتى فبراير ١٦٥٢ وكاد يتضور جوعًا خلف أسواره فقد تم الإفراج عنه بمقتضى العفو الذى أصدره **كرومويل**. وبذلك يكون **جون بيدل** قد أمضى خمسة أعوام ونصف فى السجن دون محاكمته بسبب أفكاره لألوهية الروح القدس. ولكن **بيدل** لم يرعو فقد أعيد اتهامه بالتجديف بعد ذلك بثلاثة أعوام.

وزاد الطين بلة أن البرلمان الإنجليزى اكتشف أثناء سجن **بيدل** أن عضوا من أعضائه يجدف على الثالوث المقدس. وكان هذا العضو (وهو ضابط جيش اسمه **جون فراى**) رجلا ثرياً له حظوة لدى أصحاب النفوذ والسلطان بل إن المتمردين على الملك **تشارلس الأول** اختاروه كأحد المندوبين لمحاكمته وفى عام ١٦٤٩ طلب عضو فى البرلمان من زميله **جون فراى** أن يسعى للإفراج عن **بيدل** فسمع عضو ثالث الحديث الذى دار بينهما وعرف منه أن **فراى** وعده بالتدخل من أجل إطلاق سراح **بيدل** من السجن. فاحتد الزميل الثالث على **فراى** وقال له إن بيدل يستحق الشنق لا العفو. وهنا أخذ **فراى** يجادل هذا الزميل المعترض قائلا إنه شخصيًا لا يوافق على

تعبير «شخص» عند تناول الثالوث» فاللاهوتيون الإنجليز يستخدمون أشخاصًا بدلا من كلمة أقانيم التى تستخدمها الكنيسة القبطية فيقولون إن الثالوث يحتوى على ثلاثة أشخاص. وأضاف فراى أن كلمة شخص تنطبق على البشر ولا تنطبق على الله. فلو كان الله شخصًا لأمكن أن يصف نفسه أو غيره بأنه صنو الله أو المسيح. وفهم الزميل هذا الكلام على أنه يعنى به أن المسيح لا يتصف بالألوهية أو أن كل البشر يتصفون بها. ووشى هذا الزميل بفراى لدى البرلمان فقرر البرلمان إيقاف عضويته لحين تكوين لجنة والانتهاء من التحقيق معه. وأنكر فراى أمام هذه اللجنة أنه ينسب الألوهية إلى نفسه. فأعاد البرلمان إليه عضويته بعد إيقافها . غير أن فراى رفض أن يسكت أو يتوقف عند هذا الحد وآثر أن ينشر دفاعًا مفصلا ينفى فيه عن نفسه تهمة التجديف . ولكن دفاعه أكد تجديفه إذ إنه وصف القول بوجود ثلاثة أشخاص فى الله (أى ثلاثة أقانيم) قول مضحك ليس له سند فى الإنجيل الذى يرفض إرغام الناس وإكراههم على تزييف ضمائرهم. وفى معرض دفاعه عن نفسه نادى فراى بضرورة توفير الحرية حتى للذين ينكرون الثالوث كما سخر من مجمع وستمنستر الدينى بقوله إنه يطمئن إلى تصرفات المجانين ولا يطمئن إلى أعضائه من البرسبتيريين وطلب هذا المجمع من فرانسيس تشينيل المعروف بهوسه فى تعقب الهرطقة الصوصانية فهو الذى ادعى بوجود كتب تدعو لهذه الهرطقة بحوزة جون ويرلى عام ١٨٤٨ كما أنه سبق أن نشر عام ١٦٤٣ كتابًا عن هذه الهرطقة بعنوان «تصاعد ونمو وخطر الصوصانية» وبسبب حماسه الملتهب فى تعقب المذهب الصوصانى أسند إليه المسئولون أستاذية اللاهوت وعمادة كلية سانت جون بأكسفورد وتنفيذًا لتوصية مجمع «وستمنستر» توفر تشينيل على تأليف كتاب ضخم نشره مؤخرًا عام ١٦٠٥ بعنوان «الثالوث الإلهى» ولكن آخرين سبقوه إلى الرد على فراى وتفنيد آرائه المنكرة للثالوث وفى رده على فراى ذهب تشينيل إلى أن إنجلترا شاهدت فى القرن الأخير ظهور مجموعة كبيرة من الكتب التى تتطاول على الثالوث المقدس ورمى تشينيل آراء فراى بأنها منحلة وتدعو إلى الإلحاد وأنها تعتبر المسيح مجرد إنسان.

ولم يسكت فراى على هذا الهجوم عليه وتصدى له بأن نشر عام ١٦٥٠ كتيبًا بعنوان «الأكليروس على حقيقتهم» انتقد فيه رجال الدين بشدة لأنهم يلقنون الناس الأكاذيب والمعلومات المغلوطة على أنها حقائق. يقول فراى إن الإيمان الصحيح بالدين لا يمكن أن يقوم على التسليم بل لابد له من الاستناد إلى الاقتناع العقلى وإلى نصوص الكتاب المقدس نفسه. ويتهم فراى رجال الدين بالتهرب من أى سؤال صعب بقولهم بعدم إمكانية الإجابة عنه لأنه يتجاوز حدود العقل البشرى. ويذهب فراى إلى أن مثل هذه الإجابات المتهربة لا تشفى غليلا أو تروى ظمأ لأن العقل هو الشىء الوحيد الذى يتميز به الإنسان على الحيوان. وأضاف فراى أنه يهدف إلى دفع الناس إلى إعمال الفكر فى كل ما يتلقونه من علم وألا يأخذوا ما يقوله له معلموهم على عواهنه بل أن يتفحصوه ولا يعتقدون بصحته إلا إذا كان متمشيًا مع العقل وله سند فى الكتاب المقدس. وبلغت ضراوة الهجوم الذى شنه فراى على رجال الدين حدًا من العنف جعل أصدقاءه والمتعاطفين فى مجلس العموم يعجزون عن الدفاع عنه أمام صيحات الاستنكار ضده. وفى عام ١٦٥١ تشكلت لجنة لمراجعة كتاباته التى قررت اللجنة بعد فحصها أنها مجدفة وتنكر الثالوث فضلا عن أنها تهدف إلى هدم الأكليروس وتعليم الأناجيل.

ولم يعط البرلمان أية فرصة لفراى كى يدافع عن نفسه، وبعد مضى يومين اجتمع مجلس العموم ليناقش قضية فراى من الصباح حتى المساء وانتهى إلى إدانة كتاباته والأمر بإحراق بعض منها. وبالنظر إلى أهمية المتهم ومكانته المرموقة وكثرة معارفه من أصحاب السلطان اكتفى البرلمان بطرده من عضويته. ولم يكتب لفراى أن يعيش طويلا بعد هذا الطرد. وقد أصدر تشينيل كتابًا صغيرًا بعنوان «مناقشة مبادئ مستر فراى» التى أدانها البرلمان مؤخرًا اتهمه فيه باعتناق المذهب الصوصانى الذى يتعارض مع الدين المسيحى.

أما جون بيدل فقد اتجه إلى الوعظ والتبشير بالإنجيل فى لندن بعد صدور العفو عنه فى أوائل عام ١٦٥٢ وفى بادئ الأمر التف حوله جمهور صغير ولكن سمعته السيئة سرعان ما جذبت إليه جماهير عريضة من رواد الكنائس فى أيام الآحاد الأمر الذى جعل أتباع الدين التقليدى يجأرون بالشكوى من أنه يبث تجاديفه على الملأ. غير أن الحكومة انتهجت سياسة التسامح الدينى مع كل مسيحى يؤمن بوجود الله ويعبده وآثرت أن تغض الطرف عن تجديف بيدل حتى لا تثير غبار المشاكل الدينية. وفى عام ١٦٥٢ نشر بيدل ما يعرف بكتاب الصلوات الراكوفية وهو أول كتاب عن مبادئ المذهب الصوصانى نشر عام ١٦٠٥ باللغة البولندية فى مدينة راكوف بجنوب بولندا وقد كتب بيدل مقدمة لهذا الكتاب دعا فيها إلى التسامح الدينى. والجدير بالذكر أن راكوف كانت مركزًا نشيطًا لدعوة الصوصانية. وكان بها مطبعة دينية زاهرة اشتهرت بنشر وتوزيع الكتب المناهضة للثالوث فى كل أرجاء أوروبا. وقد أمر الملك جيمس الأول بحرق هذا الكتاب.

وفى عام ١٦٣٨ اضطرت الحكومة البولندية تحت ضغط اليسوعيين أن تقوم بمصادرة المطبعة وإلغاء الكلية والمدارس

والكنائس الصوصانية وتشريد جميع المصلين فيها ونفى وإقصاء قساوستها وتهديدهم بالإعدام إذا مارسوا نشاطهم الصوصانى. ويقول المناوئون لبيدل إنه بعد اندثار راكوف كمركز لانتشار الصوصانية أراد أن يجعل من لندن مركزاً جديداً لها. وفى ١٦٥٢ أخرجت مطابع لندن سراً نسخة من كتاب الصلوات الراكوفية مكتوبة باللغة اللاتينية. فلم تستطع أغلبية البرلمان من المستقلين البيوريتانيين رغم إيمانهم بالتسامح الدينى السكوت على هذا الوضع وخاصة بعد أن قام **بيدل** بترجمة النص اللاتينى إلى اللغة الإنجليزية وزود ترجمته بتصويباته وتنقيحاته. ولم يكتف **بيدل** بهذا بل نشر عدداً من الكتابات الداعية إلى الصوصانية وسيرة حياة **فاوستوس سوكينوس** مؤسس المذهب الصوصانى. وفى عام ١٦٥٣ ازداد **بيدل** جسارة فنشر مختارات من أعماله التى سبق إحراق بعض منها. وفى عام ١٦٥٤ أصدر آخر أعماله وأهمها جميعاً تحت عنوان «كتاب الصلوات المزدوج» الذى يتكون من جزءين. ويعتبر هذا الكتاب أكثر الكتب التى تهاجم الفكر المسيحى التقليدى ضراوة ودعوة إلى رفض اللاهوت والكهنوت المتراكم خلال ستة عشر قرناً والعودة بالمسيحية إلى منابعها وبلغت ثورية **بيدل** فى كتاب الصلوات المزدوج، حداً جعله يدعو إلى تجاوز الراكوفية واعتناق مذهب سمى فيما بعد بالمذهب اليونيتارى أى المذهب التوحيدى الذى ينكر التثليث. ويفسر **بيدل** فى عمله الأخير الكتاب المقدس تفسيرا حرفياً مباشراً ليس فيه التواء فإذا اعترضه أى غموض احتكم إلى العقل لاستجلائه ويرى **بيدل** أن المسيحية فى منابعها الأولى لم تقل بالخطيئة الأولى أو الثالوث أو سر المناولة أى تحويل الخبز والخمر إلى جسد المسيح ودمه. ويعزو **بيدل** هذه البدع إلى التعقيدات التى أدخلها علماء اللاهوت على الدين المسيحى البسيط فجعلته يستغلق على أفهام عامة الناس. والكتاب المقدس فى نظره بسيط ويمكن للبسطاء أن يفهموه فهو الدين الذى يعلمنا وحدانية الله ومحبته وخلاصه للبشر وأبوته لشخص المسيح الفانى وحرية الإرادة. هو دين يخلو من أية إشارة إلى الخطيئة الأولى وبعث الأجسام وألوهية المسيح ومن الإيمان بالمقدر والمكتوب.

وضاق كثيرون ذرعًا بالتجاديف التى ضمنها **بيدل** فى كتابيه الأخيرين فشكوه إلى البرلمان الذى أمر بالقبض عليه والقضاء على أتباعه ومرة أخرى أذان مجلس العموم ما جاء فى كتاب **بيدل** الأول من «آراء تجديفية ضد ألوهية الروح القدس» وأمر بإحراقه. فى ١٣ ديسمبر ١٦٥٤ فتح البرلمان ملف التحقيق معه فلم ينكر أنه مؤلف الكتابين ولكنه أنكر وجود طائفة من أتباعه الذين يتلقون الدين على يديه. كما أنه رفض الإدلاء بأسماء المطبعجية الذين طبعوا كتابه المزدوج لأن قانون المسيح - على حد قوله - يأمره «بعدم خيانة أخوته» غير أنه عاد ليؤكد إنكاره لألوهية المسيح. وعندما سئل إذا كان يسوع المسيح هو الله منذ الأزل حتى الأبد أجاب بأن هذا لم يرد فى الكتاب المقدس. وعقاباً له أمر البرلمان بحبسه انفرادياً فى سجن «جيت هاوس» الذى سبق أن حبس فيه ومراقبته مراقبة دقيقة حتى لا تصل إليه الأدوات الكتابية مرة أخرى.

وأيضًا أمر البرلمان بإحراق كتابه المزدوج عن الصلوات. فضلا عن أنه كلف لجنة بدراسة كتابيه الأخيرين. إن **بيدل** باعتداله وعقلانيته لم يعبر عن تجديفه بطريقة استفزازية لا تحترم مشاعر المسيحيين. ولكن هذا لم يمنع البرلمان من إدانته وتعداد تجديفاته بادعائه أن للمسيح سيادة للقدسية دون أن تكون له طبيعة إلهية وأنه لم يمت فداء من أجل أن يصالحنا مع الله وأن المسيح مجرد إنسان وأنه أدنى مرتبة من الله فالابن ليس مساوياً للأب.

ولكن البرلمان واجه مشكلة قانونية فهو لا يستطيع أن يجد فى نصوص القانون ما يسمح له بمساءلة **بيدل**. ولهذا تذرع بأن **بيدل** نشر كتابه المزدوج دون تصريح سابق الأمر الذى يعد انتهاكًا صريحًا لقانون الرقابة. ولكن انتهاك قانون الرقابة آنذاك نص على عقوبة بسيطة لا تتجاوز دفع غرامة. وحتى إذا أراد البرلمان محاسبته بمقتضى قانون التجديف الصادر فى ١٦٤٨ فإن هذا القانون ينص على محاكمته أمام محاكم مدنية عادية ولهذا السبب تحايل البرلمان بالسعى إلى حرمانه من حقوقه المدنية قبل أن تثبت المحكمة إدانته. وانتهز أعداء **بيدل** هذه الفرصة ليطالبوا بتشديد القوانين الخاصة بالرقابة وسن قانون عقوبات صارم لردع المجدفين والمارقين على الدين. فى الفترة التى انتظر فيها الرأى العام (وهى يناير ١٦٥٥) ليرى كيف يعالج البرلمان قضية **بيدل** أصبحت قضية الرقابة مرتبطة أشد الارتباط بقضية الدفاع عن التسامح الدينى. ولم يعدم **بيدل** من أن يجد من يقف فى صفه مثل **جون جودوين**. ورغم أن **جودوين** لم يكن راضيًا عن إنكار **بيدل** للثالوث فإنه آمن بحرية النشر وعدم فرض أية قيود رقابية على الأفكار الدينية. ونحن نراه فى مبحثه «اكتشاف جديد للروح البرسبتيرية» يعارض قوانين الرقابة لأنها خطرة وعديمة الفائدة ولأنها - وهو الأهم - تتعارض مع روح الكتاب المقدس. وطالب **جودوين** بعدم إخفاء الأفكار المجدفة عن الناس حتى يمكن الرد عليها وتفنيدها وحث الناس على كراهيتها. فالرأى الخاطئ يترعرع فى الظلمة ويموت فى النور. كما أن الحث الروحى وليس القمع هو الوسيلة السليمة لتصحيح الخطأ. ويرى **جودوين** أن

الاعتراض على حرية النشر عمل معاد للمسيحية. وهو محاولة من جانب القساوسة ورجال الدين لمنع العلماء والدارسين وذوى الفضل والحجى من الوصول إلى الآراء المغايرة للتفكير الدينى السائد حتى يتمكنوا من دحضها وتفنيدها. وأضاف جودوين أن سياسة الرقابة على الكتابات الدينية تتنافى مع روح المسيحية. وأن الأمر سوف ينتهى بأن تتخذ الدولة لنفسها ملة أو ديانة تفرضها على الناس وتتحيز ضد ماعداها من الملل والنحل.

وكان بيدل محظوظاً بشكل غير عادى فقد تصادف أن قام كرومويل بحل البرلمان قبل أن تتم إجراءات تجريد بيدل من حقوقه المدنية قبل أن تثبت المحكمة إدانته. وفى ١٠ فبراير ١٦٥٥ طلب كرومويل من المحكمة السماح لبيدل بدفع كفالة للإفراج عنه مؤقتاً لحين مثوله أمام الجلسة القادمة.

واكتشفت المحكمة أن السجين لا يوجد ضده أى اتهامات محددة فقامت بشطب القضية وإخلاء سبيله. وقد أجرى بعض المعمدانيين معه مناقشة علنية دامت ساعات طوال يوم ٢٨ يونية ١٦٥٥ حول ألوهية المسيح التى أصر بيدل على إنكارها مما أثار عليه غضب البرسبتيريين الحاضرين فقاموا بتبليغ مجلس الدولة بالأمر وبعزم بيدل على مواصلة النقاش فى الموضوع نفسه فى الأسبوع التالى. وانعقد مجلس الدولة بحضور كرومويل نفسه وأصدر قراراً إلى عمدة لندن بمنع الاجتماع المزمع حتى إذا اقتضى الأمر إلقاء القبض على بيدل. ثم توجه البرسبتيريون إلى العمدة وأدلوا بشهاداتهم ضد تجديف بيدل فأمر العمدة بالزج به فى السجن فورا. وقبل العمدة على مضض ومعه عضو المجلس البلدى والقاضى المحلى أن يعقد جلسة لسماع أقوال السجين الذى أيده عدد قليل ومحام من أصدقائه.

ونظراً لأن القبض على بيدل. تم دون الحصول على إذن النيابة فقد طالب أصدقاؤه بتحديد التهم الموجهة ضده. وتهرب العمدة من الاستجابة إلى هذا الطلب بقول إن مجلس الدولة هو الذى أمر بحبسه. فرد عليه الدفاع عن بيدل قائلا إنه ليس من حق مجلس الدولة أن يحبس إنساناً دون تهمة محددة. ثم استفسر العمدة من السجين إذا كان قد أنكر ألوهية المسيح. وشاء بيدل هذه المرة أن يتهرب من الإجابة كما أنه رفض الاعتراف بأنه مؤلف «كتاب الصلوات المزدوج» قائلا إن السيد المسيح نفسه آثر التزام الصمت عندما سعى أعداؤه إلى الوقيعة به. وهنا سأله العمدة: «عن أى مسيح تتحدث ؟ «فأجابه بيدل» هو سيدى ومخلصى يسوع المسيح الذى يجلس على يمين الله فى السماء. وهذه المرة الأولى التى يعترف فيها بيدل أن المسيح سيده وإلهه على عكس ما سبق أن ذهب إليه عام ١٦٥٥. ورغم تهربه من أية إجابة قد تورطه فإن القاضى لم يتركه وشأنه وأخذ يفتش فى قانون التجديف لعام ١٦٤٨ حتى وجد بعض الفقرات التى يمكن تطبيقها على المتهم. وبذلك أصبح بيدل أول ضحية لهذا القانون الذى ظل مجرد حبر على ورق حتى تم تطبيقه لأول مرة فى قضية بيدل. والجدير بالذكر أنه حتى البرلمان لم يلجأ مطلقا إلى مواد هذا القانون عندما رفع الدعوى ضد بيدل. قال القاضى إن بيدل مذنب رغم أنه لم يستخدم الألفاظ المجدفة التى يعاقب عليها قانون ١٦٤٨ بل استخدم ألفاظاً شبيهة بها. ثم أعاده العمدة إلى السجن فى ١٠ يولية ١٦٥٥ بتهمة إنكار ألوهية المسيح. وسعى أصدقاؤه إلى إطلاق سراحه بكفالة من سجن نيوجيت حيث كان ينتظر محاكمته أمام محكمة الأولد بايلى فى لندن ولكن سلطات المدينة رفضت الإفراج عنه بكفالة نظراً لبشاعة الجريمة التى ارتكبها.

وكأن تطبيق قانون التجديف لعام ١٦٤٨ على بيدل بمثابة صدمة لم تذهل دعاة التسامح الدينى فحسب بل كثيراً من الطوائف الدينية المختلفة. ولم يمض أسبوعان حتى أخذ الباعة المتجولون يجوبون شوارع لندن يبيعون نبذات ونشرات غير مصرح بطبعها تدين الحكومة وتستنكر تصرفاتها. وبثت نشرتان بوجه خاص الفزع فى السلطة بسبب تهييجهما للرأى العام وتحمل النشرة الأولى العنوان التالى: «حالة قضية حرية الضمير الحقة فى الكومنولث الإنجليزى مع حكاية المستر جون بيدل الحقيقية وطريقة عذابه» أما الكتيب الذى أفزع السلطة فحمل العنوان التالى: «روح الاضطهاد تطل برأسها من جديد عن طريق محاولة تنفيذ قانون عقاب التجديف والهرطقة الذى تم إلغاؤه ضد المستر جون بيدل حامل درجة الماجستير فى الآداب.» وقد جاء فى الكتيب الثانى أن الألفاظ التى استخدمها بيدل تغاير الألفاظ التى يعاقب عليها قانون ١٦٤٨. فلو كانت الألفاظ التى استخدمها يحرمها القانون لأصبح من الممكن تجريم كافة المسيحيين فالمسيحيون قاطبة يقولون إن المسيح مات مما يعنى إنكار ألوهية المسيح لأن الله لا يموت. ومن ثم يصبحون مذنبين ويستوجبون الموت بمقتضى قانون التجديف. وكذلك استنكرت قطاعات فى المجتمع الإنجليزى الحكم على بيدل بالسجن على أساس أن الوثيقة التى استحدثها كرومويل فى ديسمبر ١٦٥٣ تكفل للناس حريتهم الدينية وتلغى قانون التجديف لعام ١٦٤٨ فالمادة ٣٧ من هذه الوثيقة الحكومية تنص على أن كل مسيحى ينبغى أن يتمتع بحماية معتقداته وحقه فى ممارسة ما يشاء من شعائردينية حتى إذا كانت مختلفة عما درج الناس عليه مادام يؤمن بوجود الله عن طريق يسوع المسيح. كما أن المادة فى

الوثيقة نفسها تنص على إلغاء كافة القوانين المكبلة للحريات الدينية السابق إصدارها. ولا غرو أن ارتفعت أصوات المعترضين على سجن بيدل مؤخراً قائلة إن رأس الاضطهاد البرسبتيري الساعي إلى فرض المذهب البرسبيتري على الجميع عنوة واقتداراً قد بدأ يطل من جديد ليهدد حرية العقيدة والضمير بل يهدد حكم كرومويل نفسه الذي يقوم على توفير الحرية الدينية لجميع الطوائف باستثناء الكاثوليك.

يقول الكتاب الأول «حالة قضية حرية الضمير الحقة في الكومنولث الإنجليزي» الذي انتشر في شوارع لندن والمجهول المؤلف: «إن بيدل رجل مسيحي فاضل ومسالم صحيح إنه أخطأ خطأ واضحًا في فهمه للثالوث ولكن هذا لا يعني أنه مهرطق أو مجدف. ويذكرنا الكتاب بأن المسيح كان لا يرد على الخطأ بالإساءة والاضطهاد بل بالمحاجّة الهادئة والموعظة الحسنة. وفي زنزانته أرسل بيدل عدداً من الخطابات الى كرومويل ورئيس مجلس الدولة شارحاً فيها وجهة نظره الدينية وطالبًا من الحكومة إطلاق سراحه وفقًا لأحكام الوثيقة التي تعمل بمقتضاها وقرئت هذه الخطابات على أعضاء مجلس الدولة الذين آثروا تجاهلها والتغاضي عنها. ولكن موقفهم ما لبث أن تغير بعد أن شاهدوا إحدى النشرات الملتهبة تدعو إلى تهييج الخواطر بعنوان «اكتشاف قصير لنوايا سعادة كرومويل القائم بالمحمية بشأن المناهضين المعمدانيين في الجيش»، واتهمت هذه النشرة كرومويل بالعمل على اجتثاث المعمدانيين من الجيش وأن ميثاق الحكومة الواعد بالحرية الدينية قد أصبح حبراً على ورق ووصفت كرومويل بالديكتاتور المخادع الذي يمارس القمع والاضطهاد مع الطوائف الدينية التي تخالفه في العقيدة. ورد كرومويل على هذه الاتهامات بأنها باطلة ولا أساس لها من الصحة وأنه من الخطل كل الخطل الاعتقاد أن ميثاق حكومته يتضمن إلغاء قانون التجديف لعام ١٦٤٨ أو أن هذا الميثاق يوفر الحماية للمجدفين ويحول دون عقابهم.

وعندما مثل بيدل أمام محكمة الأولد بايلي التزم الصمت حتى تسمح له المحكمة باستدعاء محامين للدفاع عنه. فهددته المحكمة بتنفيذ عقوبة الصمت عليه. وهي عقوبة اقتضت طرح المتهم أرضًا ووضع أثقال ينوء بها على جسده ويبقى في هذا الوضع حتى يتضور جوعاً إذا امتنع عن الرد على الاتهامات الموجهة إليه على أي نحو شاء بنعم أولا. وأمام هذا التهديد بالتعذيب رضخ بيدل لضغط المحكمة عليه مؤكداً براءته من التهم الموجهة إليه. وأيضًا أكد بيدل أن نصوص قانون التجديف الصادر عام ١٦٤٨ لا تنطبق على حالته وأضاف أن ميثاق حكومة كرومويل ألغى العمل بمقتضى هذا القانون. ثم وافقت الحكومة على السماح لبيدل باستخدام المحامين للدفاع عنه. وأودعته سجن نيوجيت لحين عقد محكمة الأولد بايلي لجلستها القادمة. وبات من الواضح أنه حتى إذا أفرجت المحكمة عنه فإن البرلمان سوف يعود إلى القبض عليه. ولهذا سعى عدد من أتباع بيدل وأنصاره وأيضاً من المعمدانيين وبعض الطوائف الدينية الأخرى إلى الاجتماع بكرومويل ومجلس الدولة بهدف تقديم التماس للدفاع عنه. ورغم اعتراف المدافعين عن بيدل بأنهم يختلفون معه في عدد كبير من النقاط الدينية الجوهرية فإنهم موقنون من تعمق دراسته في الكتاب المقدس وتعقله ورجاحة عقله ومن طبيعته الهادئة المسالمة. ومن ثم فإنهم يرون أن حقه أن يتمتع بالحرية الدينية التي ينص عليها ميثاق الحكومة. فرد عليهم كرومويل بأن هذا الميثاق لم يكن مقصوداً به حماية المجدفين من العقاب الواجب إنزاله بهم. وأنحى عليهم باللائمة لأنهم يدافعون عن رجل ينكر ألوهية المسيح ويعتبره مجرد إنسان. والجدير بالذكر أن تاجراً شاباً ثرياً يدعى توماس فيرمين دفع أتعاب المحامي المدافع عن بيدل. وقد أصبح هذا الشاب فيما بعد واحداً من زعماء المذهب اليونيتاري أو المذهب التوحيدي الذي ينكر التثليث. ويقال إن كرومويل غضب من هذا الشاب لوقوفه بجانب بيدل وأنه قال له: لا تحسب أنني سأظهر الشفقة نحو رجل ينكر مخلصه ويسبب إزعاجًا للحكومة. لكن هذا لم يثبط من همة المدافعين عن بيدل الذين أذاعوا بيانهم في كل أرجاء لندن. ولم يمض على هذه الحادثة بضعة أيام حتى ظهرت نشرة أخرى مجهولة المؤلف تحت عنوان «الرجل الذي يطلق عليه اسم القائم بأمر المحمية»، ويعني به كرومويل الذي أقام نظام المحمية الذي حكم إنجلترا بمقتضاه من عام ١٦٤٩ حتى ١٦٦٠ وتتهمه النبذة بأنه خدع شعبه وضلله وسلبه حقوقه وباختصار بأن حاميها حراميها. وتهاجم النبذة كرومويل لاستهانته واستخفافه بالالتماس المدافع عن بيدل ولأنه ترك بيدل في السجن ومنع الزيارات عنه كما ترك مؤلفاته تحرق وصاحبها ينتظر صدور الحكم بإعدامه في أية لحظة.

ويجدر بالذكر أن أنصار بيدل تمكنوا من تأليب قطاعات كبيرة من الرأي العام ضد كرومويل وحكومته لدرجة أنذرت بتفجر الموقف مع اقتراب موعد تقديمه إلى المحاكمة. واستفزهذا الجو المشحون كرومويل فلم يطق صبراً ولم ينتظر حتى تفرغ المحكمة من إجراءات محاكمته وآثر أن يتولى بنفسه النظر في القضية ثم أصدر أمره بنفي بيدل مدى الحياة تحت حراسة مسلحة في جزر سكيلي التي تبعد عن جنوب إنجلترا

بنحو أربعين ميلا. ولكنْ سجّانوه لم يسيئوا معاملته قط بل سمحوا له بالقراءة والكتابة كما أجروا عليه راتباً مجزياً ينفق على معاشه منه. وبهذه الحيلة الماكرة استطاع **كرومويل** أن يتخلص من المأزق الحرج الذى وجد نفسه فيه فلو أن المحكمة أدانته لحكمت عليه بالإعدام، الأمر الذى سوف يثير مشاعر الغضب على حكمه ولو أنها برأته لما وافقها البرلمان على ذلك وتدخل لإدانته كذلك. فضلا عن أن **كرومويل** أراد أن يتحاشى مناقشة الجهات القانونية لموضوع بالغ الحساسية وهو إذا كان ميثاق حكومته قد ألغى بالفعل قانون التجديف لعام ١٦٤٨ وجعله حبراً على ورق؛ وهكذا استطاع **كرومويل** بنفى **بيدل** أن يتجنب إغضاب المتدينين والمتسامحين على حد سواء. والجدير بالذكر أن **كرومويل** رغم ديكتاتوريته كان يمقت الاضطهاد الدينى ويجنح بطبيعته إلى التسامح ولا يريد أن يجعل من **بيدل** شهيداً. وكان **كرومويل** رغم نزوعه إلى التسامح لا يوافق على تطرف **بيدل** وغلوائه. ولم يسكت أنصار **بيدل** على نفيه فقد ظلوا يعملون من أجل حصوله على حريته وطالبوا بعودته من منفاه. ونشر هؤلاء الأصدقاء عدداً من النشرات والنبذات المؤيدة له. ومن ناحيته ناشد **بيدل** **كرومويل** أن يعفو عنه ولكنه رفض إجابته إلى طلبه. ولما شعر **كرومويل** أن الرأى العام قد بدأ ينسى قضية **بيدل** أمر بعودته من منفاه إلى أرض الوطن بعد أن نجح فى تقليم أظافره. وبعد عودة عائلة **ستيوارت** إلى الحكم عام ١٦٦٠ واشتداد ساعد العناصر المحافظة وانحسار المد الثورى البروتستانتى استخدمت الكنيسة الأنجليكانية عضلاتها وفرضت عن طريق إصدار ما يعرف بقانون الوحدة لعام ١٦٦٢ كتاب الصلوات الموحد على المنابر الكنيسية فى إنجلترا كافة وحرمت على القساوسة الوعظ فى خارج هذا الكتاب. وبعد إصدار قانون الوحدة أصبح مجرد الخروج على رأى الجماعة شيئًا لا يمكن السكوت عليه أو السماح به. ولم يمض شهران على صدور قانون الوحدة حتى اقتحم عملاء الملك **تشارلز الثانى** بيت **بيدل** وهو يؤم بعض أصدقائه فى الصلاة وألقوا القبض عليهم وقدموهم إلى المحكمة التى وقعت عليهم الغرامات. ولم يكن **بيدل** وحده ضحية هذا الجو المكبل للحريات الدينية. فى تلك الفترة زجت السلطات بآلاف المنشقين على الكنيسة الأنجليكانية مثل طائفتى البرسبتيريين والكويكرز حيث مات كثير منهم وحكمت المحكمة على **بيدل** بدفع غرامة قدرها مائة جنيه لم يكن فى مقدوره دفعها فأودع السجن فى ظروف بالغة السوء الأمر الذى أصابه بمرض عضال فتك بحياته عام ١٦٦٢ وهو فى السابعة والأربعين من عمره. وبموته اندثرت الصوصانية فى إنجلترا.

مذهب الهادمين فى إنجلترا

ظهرت فى منتصف القرن السابع عشر وبالذات فى الفترة بين ١٦٤٩ و١٦٥١ طائفة مسيحية تعرف بطائفة الهادمين ronters تعارض النظام الملكى وتدعو إلى حرية العقيدة وتوسيع نطاق حق الانتخاب. ووجدت هذه الجماعة أنصاراً لها فى الجيش. ولكن مذهب الهادمين اختفى من إنجلترا بزوال حكم **كرومويل** وعودة الملكية إلى إنجلترا. وقد اتسمت هذه الجماعة بشدة التعصب ودعوتها إلى الإنحلال الخلقى متشبهة فى ذلك بجماعة الأنتيمونيين التى ظهرت فى القرون الأولى من نشأة المسيحية. ذهبت جماعة الهادمين إلى أنه لا جناح على الإنسان من ارتكاب الموبقات لأنها لا تستطيع أن تلوث روحه. يقول **لورانس مكدرسون** وهو واحد من أهم أتباع جماعة الهادمين أنه انتهك القانون فى عدد كبير من الأمور الجوهرية (باستثناء ارتكاب جريمة القتل) من منطلق أن كل الأشياء التى صنعها الله طيبة وأنه لا يوجد شىء اسمه السرقة أو الكذب أو الغش فهذه الأشياء تعتبر هكذا لأن الإنسان يراها كذلك. وتذهب جماعة الهادمين إلى أن الملكية الفردية هى التى تعلم الإنسان السرقة فلو كانت كل الأشياء على المشاع لما فكر فى السرقة. والجدير بالذكر أن جماعة الهادمين تشبه فى اتجاهاتها الشيوعية جماعتين أخريين هما جماعة الذين يجعلون «عاليها واطيها» levellers وجماعة الحفارين» diggers الذين قاموا عام ١٦٤٩ باحتلال جبل القديس **جورج** فى منطقة «سرى» فى ضواحى لندن وبدأوا يحرثون الأرض ويزرعون فيها الخضروات لأن الله كما يقول **جيرارد ونستلى** فى كتاب له بعنوان **«الذين يجعلون عاليها واطيها»** جعل الأرض مشاعًا للجميع. ومن الواضح أن تسميات **«الحفارون»**، و**«الهادمون»**، و«الذين يجعلون عاليها واطيها» تسميات أطلقها عليهم شانئوهم للحط من شأنهم والتعبير عن شدة احتقارهم لهم. ولم يكتم **كرومويل** احتقاره لهم حين قال: «ألا يميل المبدأ المنادى بجعل عاليها واطيها إلى المساواة بين جميع الناس بحيث يصبح الساكن فى مرتبة المالك؟».

يقول **«ونستانلى»** - فى صدد الحديث عن فقر الفقراء -: «إن الإنجيل تنبأ بأن الفقراء سوف يرثون الأرض وإن هذه النبوءة سوف تتحقق بالفعل وليس على سبيل المجاز». ويستنكر **ونستانلى** سخرية الناس بجماعة «الذين يجعلون عاليها واطيها»: (أنتم تهزأون من اسم الذين يجعلون عاليها واطيها ولكنى أقول لكم إن يسوع المسيح وهو روح المحبة القوية هو زعيم هذه الجماعة وقائدها).

مذابح الكنيسة

بالرغم من أن طوائف الصوصانيين والحفارين والذين يجعلون عاليها واطيها كانت بكل تأكيد تهدد باقتلاع المسيحية من جذورها. حتى المجدفين والخارجين على الدين التقليدى أمثال الصوصانيين والمعمدانيين استشعروا خطر هذه الطوائف الداهم على الدين المسيحى. ولو أن قادة جماعتى الهادمين والذين يجعلون عاليها واطيها أمثال **جون ليلبرن وريتشارد أوفرتون وجون وايلمان ووينستانلى وكلاركسون وأبيزر كوب** كتب لهم النصر لانتهت الديموقراطية السياسية فى إنجلترا وزال النظام الطبقى والملكية الفردية وتهاوت أركان العقيدة المسيحية. كل ما فى الأمر أن راديكالية هذه الطوائف وثوريتها لو تحققت كانت قمينة بأن ترفع شيئًا من المعاناة الاقتصادية عن كاهل الفقراء ولا غرو فقد كانت تحمل البغضاء والمقت الشديد للأثرياء والموسرين.

بادرت الحكومة الإنجليزية بالانقضاض على الطوائف المشار إليها حتى لا يستفحل أمرها. ولم يكن بمقدور هذه الحكومة أن تغض الطرف عن جماعة الهادمين بوجه خاص بسبب تحديها الصارخ واحتقارها الصريح للمجتمع وتعمدها التحرش بمشاعر عامة الناس وصدمها. ناهيك عن انحلالها الأخلاقى واستغراقها فى ملذات الجسد على نحو ما فعل سلفهم من الأنتيمونيين وإخوة الروح الحرة. ولم تكن توجهات الهادمين العقائدية واحدة بل كانت شديدة التباين والاختلاف. ويكاد كل هادم بارز فى توجهه ومشربه يختلف عن بقية أقرانه فقد كان **جوزيف سالمون وجورج فوستر ولورانس كلاركسون ووليم فرانكلين وجون رونتر** أشد مايكونون اختلافًا فى مفاهيمهم ولا يجمعهم شىء غير إيمانهم بالفوضى الدينية لدرجة أن البعض قسمهم إلى سبع شيع تختلف فيما بينها. وعلى أية حال لم ينضو الهادمون تحت أية تنظيمات كما أنهم لم يمارسوا العبادة فى أية كنائس أو دور عبادة.

والجدير بالذكر أن **أبيزر كوب** بز جميع أقرانه من الهادمين فى سوء سمعته. نشأ **كوب** نشأة بيوريتانية متزمتة وبلغ إحساسه بالذنب حدًا جعله يفكر ليل نهار فيما يرتكبه يوميًا من أوزار ثم يقوم بتدوين هذه الأوزار فى سجل ويذرف الدمع سخينًا لاقترافها. وفى سن السابعة عشر التحق **كوب** بجامعة أكسفورد لدراسة اللاهوت فيها. ولكنه اضطر إلى هجران دراسته النظامية بسبب نشوب الحرب الأهلية بين أنصار **كرومويل** وأنصار الملك **تشارلس الأول**. ووقف **كوب** بجانب البرلمان فى صراعه ضد النظام الملكى. وفى حياته الباكرة آمن **كوب** بالمذهب البرسبتيرى، ولكنه مالبث أن نبذه ليعتنق المذهب المعمدانى الذى أخفق بدوره فى إقناعه وإرضائه من الناحية الدينية. وكان **كوب** مالكًا لناصية الخطابة بدليل أنه تحدث فى زهو عن قدرته على تحويل نحو سبعة آلاف شخص إلى المذهب المعمدانى قبل أن ينبذ هذا المذهب.

ويتحول إلى الإيمان بمذهب الهادمين الذى ظهر فى إنجلترا فجأة عام ١٦٤٠ أى فى العام نفسه الذى تم فيه إعدام الملك **تشارلس الأول**. وفيما يلى ظروف تحوله إلى مذهب الهادمين. فقد سمع ذات يوم دوى الرعد وشاهد ضوءاً مبهراً كضوء الشمس وأحس بالفرحة الغامرة تجتاح روحه فارتعدت فرائصه وتصبب جسده بالعرق وصرخ بصوت عظيم: «إلهى ماذا تريد منى؟» فأجابه الرب بأنه سوف يصطفيه فى فردوس السماء بعد أن يدخله فى جوف الجحيم حيث وجد **كوب** نفسه تحيطه الشياطين ويعتريه الرعب والفزع. غير أنه رأى شرارة متقدة من النار ظلت تكبر وتكبر حتى تحولت فى النهاية إلى ذى الجلال الذى باح له برسالة الأنتيمونيين. وفحواها أن موت المسيح حرر الإنسانية من الخطايا وأن الله يسكن فى جميع البشر. وأن استغراق الإنسان فى ملذات الجسد وشهواته لا يدنس الروح وأن المسيح سوف يخلص البشر عن بكرة أبيهم باستثناء الأثرياء والموسرين. ولا غرو فقد كان شديد العطف على الفقراء ويمقت الأغنياء مقتًا لا مزيد عليه. يقول **كوب**: «إنه لم تكد تمضى على رؤياه أربعة أيام بلياليها حتى تلقى أمراً من الله بأن يتوجه إلى لندن ليبشر بالرسالة التى أوحى بها إليه». ورغم أن هذه الرسالة كما رأينا دعوة فاضحة للانحلال والبذاءة والتجديف فقد صورها **كوب** على أنها وحى هبط عليه من السماء. واللافت للنظر أن مقته للطبقة الموسرة جعله يهاجمها بضراوة ويصك أسنانه فى وجوه من يقابلهم فى الشارع من الأغنياء وينذرهم بقرب الساعة التى يأتى إليهم فيها الله المنتقم الجبار أو الهادم الأعظم. ومن هنا جاءت التسمية «من يجعلون عاليها واطيها». وكان من عادته - كما يشهد بذلك بعض عارفيه فى أكسفورد - أن يلقى مواعظه وقد تجرد من كل ثيابه ويتفوه بتجاديفه وبذاءاته أثناء النهار فإذا جاء الليل انصرف إلى معاقرة الشراب ومضاجعة البنات اللاتى جئن للاستماع إلى مواعظه وهن عرايا كما ولدتهن أمهاتهن. وألقت السلطات القبض عليه وزجت به فى السجن لمدة ثلاثة شهور ونصف وفى لندن التقى **كوب بلورانس كلاركسون** الذى صادف هوى فى نفسه وكونا جماعة شهوانية وشبقية من الهادمين أسموا أنفسهم جماعة «جسدى الوحيد». وفى عام ١٦٥٠ ذكر البعض أن كوب الذى يتزعم هذه الجمعية الشبقية سكر حتى الثمالة وأخذ لمدة ساعة كاملة يتجشأ لعناته وبذاءاته وسفالاته التى تتعارض تماماً

مع الدين المسيحى. ويقال إنه فى تلك الليلة عاد إلى منزله بصحبة اثنتين من مريداته. ويقال أيضًا إنه كان يحلو له فى العادة أن يمارس الجنس مع امرأتين فى الوقت نفسه وعلى الفراش نفسه.

كان **كوب** بليغًا فى وعظه الذى امتزجت فيه هلوسة المتصوفين براديكالية الثائرين. فقد دعا إلى الإيمان بوحدة الوجود وبحلول الله فى البشر وإلغاء الملكية الفردية فضلا عن دعوته إلى التهتك الخلقى بحجة أن الله وضع فينا روحًا نقية لا تؤثر فيها الشهوة أو دنس الجسد. وفى أواخر ١٦٤٩ ألف **كوب** كتابًا من جزءين بعنوان «رعد طائر من اللهب»، ويتضمن الجزءان تحذيرًا موجهًا من الله إلى كافة العظماء فى الأرض بأن ساعة حسابهم والانتقام الإلهى منهم قد اقتربت وأن الله فى طريقه إلى الأرض ليساوى عاليها بواطيها. ويزلزلها من تحت أقدام الأقوياء والأثرياء وينشر العدل والمساواة بين الناس ويثأر لرجال الجيش الذين حكم عليهم بالإعدام بتهمة التمرد لأنهم من أتباع طائفة الهادمين. ورغم فجره وثوريته الواضحة كان **كوب** مسالمًا بطبعه ينفر من استخدام العنف ويؤثر حياة الدعة والملذات ومضاجعة النساء. ولم ير فى هذا الفجور أى وزر فالوزر الحقيقى فى نظره يكمن فى الجاه والثروة والسلطة وسلب الفقراء من ثمرة كدحهم. وفى الهجوم الذى شنه **كوب** على رجال الكهنوت نراه يذهب إلى أن الله أمرهم بالامتناع عن كى المجدفين بالنار ودمغ أجسادهم بحرف يدل على تجديفهم. ويبرر هذا بقوله إنهم لا يصلحون للحكم على أى إنسان بأنه خير أو شرير ومجدف أو غير مجدف لأنهم لا يخدمون المسيح لذاته بل يخدمونه لقاء الأجر الذى يتقاضونه من الكنيسة، ومن ثم فهو يرى أنهم - رغم علمهم - لا يفهمون المعنى الحقيقى للخطيئة. ولا شك أن **كوب** قلب المقاييس والقيم الدينية التقليدية رأسًا على عقب عندما اعتبر الخير شرًا والشر خيرًا والتجديف حقًا والحق تجديفًا والظلام نورًا والنور ظلامًا. وأيضا فى الجزء الثانى من كتابه «رعد طائر من اللهب» يحذر **كوب** الأغنياء من أن الهادم الأعظم سوف يتسلل إليهم ملوحًا بسيفه مثلما يتسلل السارق فى الليل ويقول لهم: «سلموا حوافظ نقودكم. سلموها أيها السادة. سلموها وإلا قطعت رقابكم، كما يأمرهم بتسليم أموالهم وما يملكون إلى العجزة والمقعدين والبرص والمومسات وحثالة المجتمع. وكذلك بشر **كوب** بأن طريق الخلاص يكمن فى انتهاك الواجبات العائلية وصرح بأن الله الذى يسكن فيه يملؤه بالفرحة والجمال ناهيك عن جمال المحظيات وبالفرحة بالجوارى اللائى ليس لعددهن حصر. ويكشف **كوب** عن نزعته وأحلامه بإقامة مدينة فاضلة أو يوتوبيا يسودها الانحلال والتهتك والملكية المشتركة للثروة حين يقول: «أما نحن الذين نسمع بشارة الرسول فسوف نتقاسم جميعًا فى ملكية جميع الأشياء.. سوف نشترك فى أكل خبزنا بقلب واحد. وسوف ندور على كل بيت لنأخذ الخبز من عنده ونعطيه ممن ليس عنده». والجدير بالذكر أن **وينستانلى** يدين بالمبادىء نفسها ويعبر عن الأفكار ذاتها ورغم غرابة **كوب** وشذوذه فإن حلمه بإقامة عالم مثالى أو مدينة فاضلة لم يكن بالأمر الجديد على الخارجين على الدين المسيحى التقليدى. فقد انتشرت فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر هرطقة مماثلة تعرف بالروح الحر التى انتقلت عن طريق المهاجرين من كل من هولندا وألمانيا إلى إنجلترا فى عهد الملكة إليزابيث فقد اعتنق هؤلاء المهاجرون هرطقة **هندريك نيكولاس** المعروفة بهرطقة عائلة المحبة التى ترجمها **كريستوفر فيتيل** - أحد أتباع **نيكولاس** - إلى اللغة الإنجليزية ويعتقد البعض أمثال **هنرى أنيزورث وإدموند جيزوب** إن العالم لن يرى هرطقة فى مثل تجرؤ وفداحة عائلة المحبة التى سبق لنا الإشارة إليها. وقد تأثر **كوب** وأتباعه من الهادمين بهرطقات عائلة المحبة. وفى عام ١٦٤٩ اشتد ساعد جماعة الهادمين نتيجة إعادة طبع أربعة مؤلفات **لهندريك نيكولاس** مكتوبة باللغة الإنجليزية.

والذى لا ريب فيه أن إلغاء المحاكم الكنسيّة التابعة لسلطة الكنيسة الإنجليكانية قبيل منتصف القرن السابع عشر شجع على انتشار الملل والنحل وعلى الخروج على الأعراف الدينية والدعوة إلى الانفصال عن الكنيسة. واستاءت العناصر المحافظة فى المجتمع الإنجليزى من تكرار التجرؤ على الكنيسة فذهب بعضهم إلى أن جماعة الأنتيمونيين وعائلة المحبة ألد أعداء الحكومة المدنية وأن سعيهم للإطاحة بسلطة الكنيسة ليس إلا محاولة لنسف سلطة البرلمان والنظام الملكى. كما أن القضايا الدينية التى يثيرها الخارجون على المسيحية تخفى فى طياتها أبعادًا اجتماعية وسياسية. وهذا ما ذهب إليه الواعظ **توماس كيس** فى الخطبة التى ألقاها فى مجلس العموم عام ١٦٤٧. فقد رأى **كيس** أن حرية الخروج على الأعراف الدينية سوف يفضى فى نهاية الأمر إلى التمرد على سلطة البرلمان والملك وأن حرية الضمير سوف تؤدى إلى الانحلال وأن تمشى النساء على حل شعرهن. ويبدو أن **كيس** كان على حق فى تحذيره إذ لم يمض عام واحد حتى قام بعض أفراد جماعة الهادمين داخل الجيش الإنجليزى بالتمرد الأمر الذى انتهى بالحكم عليهم بالإعدام. ولكن لم يكد عام آخر يمر على هذا التمرد العسكرى حتى تمكن الجيش من الإطاحة بالملك **تشارلس**

الأول وإعدامـه. وفى هذا الجـو المضطرب نادى الحفارون والهادمون وغيـرهم بالحب الطليق من كافة القيود واشتراك كل الناس فى الثروة القومية. كما احتدمت الخلافات الدينية بين النحل والملل الأمر الذى ساعد بطبيعة الحال على الخروج على الأعراف الدينية فنادى البعض بإزاحة رجال الأكليروس من منابر الكنائس بحيث يتولى أناس عاديون مهمتهم فى الوعظ والإرشاد. ويقول **توماس إدواردز** الباحث البرسبتيرى فى الهرطقات والتجاديف التى انتشرت فى إنجلترا عام ١٦٤٦ إن كثيراً من مظاهر الفوضى الدينية ترجع إلى تمكين الميكانيكيين والحدادين والترزية وصانعى الأحذية والبائعين المتجولين والنساجين وكذلك النساء من الوعظ فوق المنابر وتعميد المسيحيين. وفى حين يذهب أتباع **كالفين** إلى أن الله يصطفى بعض عباده الصالحين ويمنحهم الخلاص والحياة الأبدية نرى أن الهادمين يذهبون إلى أن المسيح بموته خلص جميع الآثام وأنه ليس من المعقول أن يقصر الله رحمته على البعض دون الآخر لأن رحمته اللانهائية تتسع لجميع البشر الذين ينعمون بحبه سواء كانوا أخياراً أم أشراراً صالحين أم طالحين، والجدير بالذكر أن **روجر وليامز** ألف كتاباً عام ١٦٤٤ أمر البرلمان بإحراقه جاء فيه «أن التجديف أمر يخص ضمير الفرد ومن ثم فليس من حق القاضى أن يعاقب عليه أو على إنكار الإنجيل أو حتى إنكار الله نفسه». وليس أدل على أن مذهب **الهادمين** كان له جانبه السياسى من أن قادتهم أمثال **جوزيف سالمون وكلاركسون وكوب** رأوا فى سقوط الملكية الإنجليزية بوادر التغير الاجتماعى الذى سوف يقلب حياة المجتمع الإنجليزى رأساً على عقب. ولم يرض الهادمون بسقوط الملكية وتحويل إنجلترا إلى نظام جمهورى تحت حكم **كرومويل** لأن **كرومويل** كان لا يقل فى طغيانه واستبداده عن الملوك السابقين كما أن النظام الجمهورى الجديد الذى سيطر عليه قادة الجيش أعلى شأن الملكية الفردية للثورة وأبرز أهميتها. ولهذا نرى واحداً من زعماء الهادمين يشكو قائلا: «لقد كان الملك واللوردات وأعضاء مجلس العموم فيما مضى يحكموننا ونحن الآن يحكمنا قواد الجيش والمحاكم العسكرية ومجلس العموم. فأين يا ترى الفرق بين الحالتين كلتيهما؟!».

لقد كان الهادمون يحلمون باستشراف مجتمع جديد ينهض على أنقاض النظام الملكى المنهار.. مجتمع تسوده الديمقراطية وتئول فيه مقاليد الحكم إلى الشعب ويتمتع فيه الجميع بالحريات المدنية والدينية فإذا بالحرب الأهلية فى إنجلترا تتمخض عن نظام جمهورى لا يقل فى بطشه وجبروته عن النظام الملكى البائد. ويجدر بالذكر أن أنصار جماعة الهادمين فى الجيش كانوا من الجنود والرتب الدنيا ممن ينتمون إلى طبقات فقيرة. وكان الأمل يداعبها أن تساعدها التحولات الاجتماعية التى أطاحت بالملك **تشارلس الأول** على تحقيق العدالة والمساواة وأن ترث الأرض وما عليها بعد طول ظلم ومعاناة. ومن ثم نرى أحد الهادمين وهو **ريتشارد أوفرتون** يؤكد بمنتهى الثقة أن الفقراء سوف ينتصرون لا محالة على الأغنياء وأن الضعفاء سوف يتغلبون على الأقوياء. غير أن هذا الحلم سرعان ما تبدد أمام الواقع السياسى، فقد تبين بعد أن هدأ غبار المعركة أن النصر من نصيب الأقوياء والأغنياء فهم الذين استفادوا بالفعل من الإطاحة بالنظام الملكى. وعندما تأكدت كافة العناصر الثورية فى إنجلترا من اندحارها وأن الأثرياء هم ورثة النظام الجديد أصدروا بياناً يدينون فيه الحكومة وقواد الجيش ويطالبون بإلغاء مجلس الدولة الذى تتمثل فيه الدكتاتورية العسكرية التى وجدت مؤازرة من مجلس العموم الذى يسيطر عليه قواد الجيش. واتهم مجلس الدولة الهادمين بالتمرد والخيانة. وفى اليوم التالى ألقى **كرومويل** القبض على **ليلبرن وأوفرتون** مع اثنين من أعوانهما وزج بهم فى سجن البرج التاريخى بلندن. ولكن هذا لم يمنعهم من مواصلة الكفاح من داخل السجن فى سبيل الدعوة إلى مذهبهم. وانتهى الأمر بقيام الهادمين بتمرد عسكرى تصدى له **كرومويل** بكل شدة وحزم فنجح فى قمعه وإلحاق الهزيمة بالمتمردين. وهكذا فقدت جماعة الهادمين قوتهم العسكرية داخل الجيش دون أن يعنى هذا نهاية دعوتهم.

وعندما خاب سعى الهادمين لتغيير واقعهم الاجتماعى والسياسى لم يجدوا ملاذاً لهم غير عالم دينى طوبوى تصوروا فيه أن المسيح سوف يخلف الملك المخلوع **تشارلس الأول** فى حكم البلاد. وزاد من لهفتهم على الهروب من بؤس واقعهم تلك الهزيمة العسكرية التى منى بها أنصارهم داخل الجيش وذلك الشتات الذى أصاب رفاق طريقهم من الحفارين. والجدير بالذكر أن **جون فوكس** بدأ يمارس نشاطه عام (١٦٤٩) ـ وهو العام الذى أعدم فيه الملك **تشارلس الأول** ـ داعياً إلى مذهبه الجديد المعروف بمذهب الكويكرز. وفى تلك الفترة أيضاً ظهرت جماعة شديدة التعصب تعرف بجماعة المؤمنين بالملكية الخامسة ويعنون بذلك أن المسيح سوف يأتى ليحكم لمدة ألف عام. وهم يعتبرون حكمه أو إمبراطوريته الخامسة فى الترتيب لأنها تجىء بعد أربعة إمبراطوريات غابرة هى الأشورية والفارسية والإغريقية والرومانية. وفى بادئ الأمر أيد أعضاء هذه الجماعة **أوليفر كرومويل** فى صراعه ضد الملك **تشارلس الأول** فلما كتب **لكرومويل** النصر اتضح لهم أنه لن يحقق

لهم أحلامهم الدينية الطوبوية فانقلبوا ضده وثاروا عليه مرتين فى عامى ١٦٥٧ و١٦٦١، ولكن السلطات تمكنت من قمع ثورتهم وقامت بقطع رءوس زعمائهم. وبعد ذلك اختفت جماعة المؤمنين بالملكية الخامسة من الوجود. نعود إلى جماعة الهادمين فنؤكد أنها جماعة دينية ثورية رفضت الخضوع لأية سلطة أخرى غير حدسهم ومشاعرهم. كما أنهم انتهجوا نهجاً لا عقلانياً وسعوا إلى تحويل انحلالهم وفجورهم وجنونهم وسلوكهم المناهض للمجتمع إلى مذهب دينى. ورغم أنهم ضلوا الطريق فمن المؤكد أنهم كانوا يحلمون بإقامة مجتمع طوبوى يختفى منه الفقر والشقاء الإنسانى. هذا على الرغم من أنهم درجوا على تدخين التبغ أثناء الوعظ والأكل بنهم شديد وممارسة الجنس بشراهة أشد ومعاقرة الخمر بدون ضابط والإفراط فى البذاءات والشتائم واللعنات. وعندما تلقى الهادمون الضربة العسكرية القاصمة على يدى **كرومويل** فقدوا طاقتهم الثورية. ومن ثم اتجهوا إلى الصوفية وحذوا حذو جماعة عائلة المحبة التى آمنت بأن الله الحالّ فى الكون هو القوة المحركة له.

اتسم الهادمون دون غيرهم من الطوائف الراديكالية التى ظهرت آنذاك (أمثال أتباع الملكية الخامسة وعائلة المحبة والذين يجعلون عاليها واطيها والحفارين والبهميين والكويكرز وغيرهم) بالنزوع إلى التهتك والفجور. فى حين انتهجت الطوائف الأخرى المشار إليها المواضعات الأخلاقية التقليدية السائدة. وإلى جانب التهتك اتسمت آراء الهادمين بالتجديف الذى يصدم المشاعر ويؤذيها. ولكن تجديفهم ينهض على الحدس والعاطفة بعكس تجديف الصوصيان الذى كان ينهض على العقل. ولم يشعر الهادمون بأدنى خجل من الإتيان بالأفعال المنافية للأخلاق أو ممارستهم للفجور فهم يذهبون إلى أن الإنسان لا يملك من أمر نفسه شيئاً بل هو من صنع الله عز وجل. ودعا الهادمون إلى مذهب الحلول. يقول **جون هولاند** الذى عرفهم عن كثب فى هذا الصدد إنهم آمنوا أن الله موجود فى ورقة الشجر مثلما هو موجود فى الملائكة. ويضيف أنه سمع أحد الهادمين يقول: إن الله موجود فى الخليقة وليس خارجها. ومن ثم لا ينبغى على الإنسان أن يصلى لله بل أن يصلى إلى الله الحالّ فيه». وأيضاً سمع **جون هولاند** شخصاً آخر من الهادمين يقول: إنه إذا كان الله موجوداً فهو موجود فيه. وكذلك أكد **جاكوب بوثيوملى** أن الهادمين يؤمنون بحلول الله فى الخليقة وأن أحدهم قال أمامه: « إنه يرى الله فى كل زهرة وفى الإنسان والحيوان والسمك والدواجن وفى كل نبت أخضر». بل إن بعضهم ذهب إلى حد الاعتقاد أن الله موجود فى الجماد. وذهبت قلة منهم مثل **إدوارد هايد** إلى القول: «إنه طالما أن الله موجود فى كل شىء فمعنى ذلك أن الخطيئة والشر يتمثلان فيه». وعلى أية حال لم يكن هذا مفهوم غالبية الهادمين الذين نفوا الشر عن الله ونسبوا إليه كل ما هو مفيد وممتع وقالوا إن الله لا يمكن أن يكون موجوداً فى الأشياء المقيتة مثل الحروب والأمراض والثروة والظلم والكنائس. وهذا رأى ينطوى على التناقض لأن الهادمين يعتقدون بحلول الله فى كل شىء. والجدير بالذكر أن الهادم البارز **لورانس كلاركسون** رفض الإيمان بموسى والأنبياء والمسيح والرسل كما رفض الإيمان بالبعث والنشور. ويقول الهادم **ريتشارد كوبين** إنه إذا كان الله الكامل موجوداً فى كل إنسان فمعنى ذلك أن كل إنسان كامل الأمر الذى يعنى أنه لا يمكن أن يرتكب أية معصية ويرى الهادم **إبيز كوب** إن الله يوجد فى أكثر الأشياء وضاعة مثلما هو موجود فى أكثرها قداسة». ويضيف **كوب** إلى ذلك قوله: «إن روحى تسكن مع الله وتتعشى معه وفيه وتتغذى عليه ومعه وفيه».

رفض الهادمون الكتاب المقدس والقواعد الأخلاقية التى أرساها والمتمثلة فى الوصايا العشر التى اعتبروها من صنع البشر وليست شيئاً منزلاً أو موحى به من السماء. واعتقد بعض الهادمين أن الكتاب المقدس لا يعدو أن يكون مجموعة من القصص المؤلفة والحكايات الرمزية كما ذهبوا إلى أن البعث روحى وليس بعثاً جسدياً وأن مجىء المسيح يرمز إلى خلاص جميع البشر. وقد أنكر الهادمون الآخرون الكتاب المقدس تماماً ولم يجدوا فى الحقائق الروحية أى معنى على الإطلاق. فضلا عن أنهم نادوا بأن يهتدى الإنسان بالإله الذى يسكن بداخله وليس بالكتاب المقدس، الذى اعتبروه ضرباً من السحر ونوعاً من الأدب الرومانسى. والرأى عند هؤلاء الهادمين أنه لا وجود للجحيم والفردوس والعالم الآخر وأن الخطيئة مجرد وهم يطوف بخيال الإنسان. يقول **كلاركسون** فى هذا الشأن «إن روحه سوف تعود بعد وفاته إلى الله لتتحد معه اتحاداً كاملا». وذهب نفر من الهادمين إلى أن الشيطان ليس بالشىء المقيت أو الشرير لأنه من صنع الله الكامل.

وسعى الهادمون إلى اقتلاع الشعور بالذنب أو الخطيئة من جذور النفس البشرية قائلا: «إن الخطيئة شىء اخترعه الكهنة والقساوسة للتربح منه». وأضافوا أن الأشرار هم الذين يتصورون وجود الشر فى العالم الخارجى. ويؤكد الهادمان **كوب** و**كلاركسون** فى هذا الصدد: «إن الأنقياء يرون كل شىء فى عيونهم نقياً». كما يقول **كلاركسون**: «إن كل ما أعمل من فعل الله ذى الجلال الحالّ فىّ». ومن هذا المنطلق حلل **كلاركسون** الشتائم واللعنات والسكر والزنا

والسـرقـة. والرأى عنده أن كل الجـرائم والموبقات حلال باستثناء القتل والتردد على الكنائس.

وذهب **كلاركسون** إلى أنه إذا أراد المرء أن يلتصق بالله فلابد له من التحرر الكامل من الخجل والعار والإحساس بالخطيئة فيضاجع كل نساء العالم وكأنه يواقع امرأة واحدة. وحتى يلتصق الإنسان بالله يتعين عليه أن يسكر حتى الثمالة ثم تمتد يده إلى أقرب امرأة ويجلسها على ركبتيه ثم يأتيها حتى يتكاثر العالم. ومن الواضح أن الهادمين أحاطوا الجنس بالجلال والتقديس فقد دعوا إلى ممارسته بالمدات أمام الملأ فى البيوت والحقول والشوارع. ورغم هذه الدعوة إلى الفجر والدعارة فقد اهتدى الهادمون إلى الدور المدمر الذى يلعبه الإحساس بالذنب فى نفوس المسيحيين وإلى أن الدين المنظم يؤدى إلى الكبت الجنسى والعقد النفسية وإلى تكبيل تلقائية الإنسان. ومعنى ذلك أن الهادمين توصلوا فى وقت باكر إلى مـا توصل إليه **سيجموند فرويد** بعدة قرون. لقد رأى الهادمون أن النفس المسيحية ممزقة ومنقسمة على نفسها بسبب رزوحها تحت وطأة الذنب فأرادوا لها التخلص من عقدها كى تعيش فى وئام وسلام مع ذاتها.

لقد كانت الحانات والخمارات المكان المفضل لدى الهادمين الأمر الذى جعل ناقداً يصفهم بأنهم أظرف الشياطين. وكانوا لا يكفون عن الزراية بالدين فكثيراً ما كانت عقائرهم ترتفع بالغناء بأبذأ لغة وأفحشها على غرار نغمات الترتيل فى الكنائس وهم يصفقون ويصفرون ويتمايلون ويتراقصون. ويقول مخبر فى البوليس أنه شاهد بعض الهادمين يأكلون قطعة من اللحم البقرى فى إحدى الحانات فأخذها واحد منهم فى يده ثم قسمها إلىّ قطعتين قدم إحداها إلى زميل له وهو يقول: «هذا جسد المسيح خذه وكل». ثم تناول ثالثهم قدحاً من الخمر وقذف به فى ركن المدفأة وهو يقول: «وهذا دم المسيح». وفى أثناء تناولهم الغداء انتقل بهم الحديث إلى موضوع الله. فإذ بأحدهم يقول: «إنه يستطيع الذهاب إلى المبنى الخارجى الملحق بالحانة وأن يصنع إلهاً كل صباح باستجابته لرغبة الجسد». وتدل كتابات الذكور من الهادمين أن الهادمات شاركن الرجال ملذات الجسد عن رضا وطيب خاطر. يقول **كلاركسون**: «أن أول موعظة هادمة سمعها فى حياته ألقتها امرأة من أتباع هذا المذهب تدعى **مارى ليك**». وورد فى نبذة بعنوان «**موعظة الهادمين الأخير**» أن سيدة يشار إلى اسمها بحرفى آى. بى كانت فى مجتمع مختلط من الرجال والنساء وأنها توجهت إلى واحد من الرجال الموجودين وعرضت عليه أن تفك زراير لباسه. فلما سألها عن السبب أجابته هازلة بقولها «حتى نرتكب الرذيلة» فاستجاب لها الرجل وزنا بها على مرأى ومسمع من جميع الحاضرين. ويؤكد لنا **جون هولاند** أن الهادمات كن يشجعن الهادمين على ممارسة الانحلال الجنسى. غير أن هذه الإباحية الجنسية لم تكن فى صالح النساء بسبب عدم وجود وسائل منع الحمل آنذاك، الأمر الذى أدى إلى تكبيلهن بقيود الحمل والولادة فى حين ظل الرجل يتمتع بكامل حريته وانطلاقه. وقد قام واحد من زعماء طائفة الحفارين وهو **جيرارد وينستانلى** بتحذير النساء من مغبة هذا الانحلال الذى ينتهى بأن يترك الرجل المرأة دون أدنى تبعة عليه بعد أن يكون قد قضى منها مأربه. وتدل شهادة **جون تيلور** التى أدلى بها كتابة عام ١٦٥١ أن هرطقة الهادمين تفشت بين عدد كبير من الناس. ويؤيد **صاموبل شبارد** هذه الشهادة، ويلغ تفشى مذهب الهادمين حداً جعل قاضياً اسمه **دوراند هوثام** يقول فى عام ١٦٥٢ **لجون فوكس** مؤسس مذهب الكويكرز: «إن كل قضاة إنجلترا عاجزون عن منع مذهب الهادمين من الانتشار فى كل مكان فى البلاد». ويذكر المؤرخون أن هذا المذهب انتشر بين فقراء لندن أكثر من انتشاره فى أية بقعة أخرى من إنجلترا وأن انتشاره كان بين العمال غير المهرة والحرفيين والعاطلين عن العمل والمتشردين والمجندين السابقين وحثالة المجتمع بوجه عام. فلا غرو إذا وجدنا أحد زعماء الهادمين ـ وهو **كوب** ـ يعتبر نفسه أخاً للصوص والشحاذين والعاهرات. وعلى وجه العموم قام الهادمون فى السر بتشكيل مجموعات صغيرة العدد حتى يتجنبوا أن يلفتوا أنظار العالم الخارجى إليهم.

ويبدو أنه لم يكن من السهل على الأعضاء الجدد الانضمام إلى هذه التنظيمات السرية بدليل أن أحد قادتهم وهو **كلاركسون** لم يتمكن من التغلغل فى أعماقهم إلا عن طريق أكثر من وسيط وأكثر من توصية. ويقدر الدارسون عدد الهادمين فى لندن بالألوف. ومع ذلك فإنهم لم يشكلوا قوة اجتماعية ذات خطر سياسى حقيقى رغم أنهم كانوا يحرضون زملاءهم وأتباعهم على حل مشكلة الفقر عن طريق السطو والسرقة واستدانة المال من القادرين دون سداده.

اتسم الهادمون بشدة تعصبهم لأفكارهم الأمر الذى حدا بمعاصريهم أن يتحدثوا عنهم باعتبارهم طائفة دينية رغم كل ما أظهروه من تهتك وفجور فقد وصفهم معاصر بأنهم أصحاب دين غير دينى، كما أن كثيراً من الكتب التى تسجل معتقداتهم تحمل عناوين دينية مثل «إنجيل الهادمين» وعقيدة الهادمين». وذهب البعض إلى أن الهادمين ليسوا سوى امتداد للهرطقات الغنوصية التى أفرزها المسيحيون الخوارج فى وقت باكر. وعلى الرغم من أن الكويكرز والبرسبتيريين كانوا يحملون المقت الشديد للهادمين

ويشمئزون من سفالتهم وانحطاطهم فقد أخطأ كثير من الناس عندما ظنوا أن طائفة الكويكرز فى أوائل ظهورها جزء من طائفة الهادمين، وقد التقى جون فوكس - مؤسس طائفة الكويكرز - بنفر من الهادمين فى سجن كوفنترى فى نهاية عام ١٦٤٩. ويقول فوكس: «إنه شعر بإعصار من الظلمة يجتاحه عندما قابلهم فى السجن. وعندما ادعوا أن الله سألهم إذا كانت السماء سوف تمطر فى اليوم التالى ولكنهم عجزوا رغم ادعائهم الألوهية عن التنبؤ بالجو فى الغد».

ورغم وجود قسمات أساسية مشتركة بين أتباع الحفارين أمثال جيرارد ونيستانلى وأتباع مذهب الهادمين فإن ونيستانلى ساءه كثيراً أن يعتبره الناس واحداً من الهادمين. ولهذا نراه يهاجمهم حتى يبين أن هناك فروقاً بينه وبينهم منها أن ونيستانلى الذى آمن أن واجب الإنسان يقتضى منه أن يكسب قوته بعرق جبينه، عبر عن احتقاره لجماعة الهادمين واتهمهم بالكسل والغش والتحايل على الآخرين. فضلا عن أن ونيستانلى تميز عنهم بحرصه على مراعاة القواعد الأخلاقية ورفضه الكامل لإباحية الهادمين وماديتهم. وعاب ونيستانلى على الهادمين استغراقهم فى الاستمتاع بالمأكل والشراب وأطاييب الحياة والنساء إلى حد الإفراط كما عاب عليهم التصرف على نحو ما تتصرف الحيوانات. وذهب ونيستانلى إلى أن إفراط الهادمين فى الشهوات من شأنه أن يدنس معبد الجسد وسوف يجلب فى أعقابه «أحزان العقل». وأضاف أن الانحلال الجنسى سوف يؤدى إلى تحطيم الروابط الأسرية وإلى انتشار المنازعات العائلية وتكبيل النساء بأعباء الحمل والولادة. ورغم سخطه على أفكار الهادمين فإنه لم يدع إلى قمعها. وقد ظهر تسامح ونيستانلى معها حين قال: «من كان منكم بلا خطيئة فليرم الهادمين بأول حجر».

وفى يناير ١٦٥٠ أعيد نشر كتاب أبييزر كوب «الرعد الطائر الملتهب» بجزئيه رغم أن مؤلفه كان حبيساً فى سجن كوفنترى بسبب دعوته إلى مذهب الهادمين. ورغم أنه كان سجيناً فى كوفنترى فإن إدارة السجن كانت تجهل أن سجينها هو مؤلف الكتاب المشار إليه. كما أن مجلس العموم كان يجهل أن كوب نزيل سجن كوفنترى بدليل أنه أصدر أمراً بالبحث عنه بسبب إعادة نشر كتابه. وأمر مجلس العموم بضبط الكتاب وإحراق كل نسخه المضبوطة فى أى مكان فى جميع أنحاء البلاد وأن يقوم عشماوى بإحراق هذه النسخ أمام الملأ. ويبدو أن السبب فى عدم اكتشاف إدارة السجن ومجلس العموم لهويته يرجع إلى أن كوب انتحل اسم شخص آخر حتى لا يتعرف عليه أحد. وقد أطلق سراح كل من الهادمين كوب وجوزيف سالمون فى منتصف عام ١٦٥٠. ويبدو أن الهادمين لم يكونوا على استعداد للشهادة والتضحية بحياتهم فى سبيل الاستمساك بمبادئهم. بل إنهم نبذوها وتخلوا عنها بسهولة عندما أخذت السلطات تشدد النكير عليهم. وساعدهم على التخلى بسهولة عن معتقداتهم فى الأوقات العصيبة عدم إيمانهم بالعالم الآخر وشدة حرصهم على الاستمتاع إلى أقصى حد ممكن بأطايب الحياة الدنيا. ويشهد على ذلك القاضى هوثام الذى أخبر فوكس عام ١٦٥٢ أن الهادمين بادروا بالانصياع لأوامر قضاتهم دون أن يثيروا أية متاعب مؤثرين الاحتفاظ بآرائهم لأنفسهم. ويبدو أيضاً أن الهادمين استخدموا فى التعبير عن أنفسهم أسلوباً لغوياً يتميز بالغموض والمجاز والتناقض حتى يتمكنوا من إخفاء حقيقة مقصدهم. وفى ١٦٥٠ أصدر الهادم كلاركسون بيانه الداعر بعنوان «النور والظلام واحد» قال فيه: «الشيطان هو الله والجحيم هو النعيم والخطيئة هى القداسة واللعنة هى الخلاص» فزاد هذا من غضب مجلس العموم على الهادمين فكلف فى العام نفسه لجنة تقصى لتتبع نشاط طائفة الهادمين وحبسهم كما أن المجلس أمر هذه اللجنة بإعداد مشروع قانون بهدف قمع مثل هذه التجديفات وتوقيع عقوبة الإعدام على مرتكبيها.

وبالإضافة إلى قانون التجديف لعام ١٦٤٨ شعر المجتمع الإنجليزى بحاجته إلى سن تشريع جديد يمكنه التصدى لتجديف الهادمين. فقانون ١٦٤٨ استهدف المجدفين الصوصيان. فضلا عن أنه قانون واسع وفضفاض صنعه البرسبتيريون ويمكن تطبيقه على قطاعات كثيرة من الجيش والبرلمان الذى أصبح تحت سيطرة كتلة المستقلين. ولم تدر بخلد واضعى قانون ١٦٤٨ أنه سوف يتعين مواجهة الخطر الجديد المتمثل فى مذهب الهادمين لأن نصوص القانون القديم لا تنطبق على هذا المذهب. غير أن القانون القديم تضمن فقرة واحدة تنص على معاقبة من ينكرون الوصايا العشر ويمكن تطبيقها على تجاديف الهادمين. ولكن هذه الفقرة لم تكن محكمة بالقدر الكافى وإذا إنها أعطت المجدف فرصة للهروب من العقاب بأن خيرت المنكر للوصايا العشر بين التراجع أو الحبس. والجدير بالذكر أن أحد العوامل المهمة التى دفعت كتلة المستقلين فى البرلمان الإنجليزى إلى إيقاف العمل بقانون ١٦٤٨ أن إسكتلندا الخاضعة آنذاك للمذهب البرسبتيرى كانت فى حالة حرب ضد إنجلترا وتسعى ما وسعها السعى إلى الإطاحة بأوليفر كرومويل وإعادة الملكية إلى الحكم. واتهم رجال الدين الإسكتلنديون إنجلترا بالتسامح مع التيارات المهرطقة والمجدفة والامتناع عن اتخاذ الإجراءات المشددة ضدهم، الأمر الذى أحرج كرومويل وأنصاره فى البرلمان

مـــذابح الكنيـــســـة

وجعلهم يغالون فى إظهار غيرتهم على الدين ويبالغون فى الظهور بمظهر الحريص على حمايته والذود عنه. فلا غرو إذا رأينا كرومويل لا يمقت شيئاً مثل مقته للتجديف. ومن ثم فإنه لن يألو جهداً لاستئصال شأفته من المجتمع الإنجليزى ولفت النظر إلى خطره والدعوة إلى ضرورة معاقبته. ورغم تصريحات كرومويل المتشددة فإن البرلمان الإنجليزى الذى سانده صوّت ضد مشروع قانون بإعدام أتباع مذهب الهادمين واكتفى البرلمان بمعاقبة الهادم بالحبس لمدة ستة أشهر. كما أن البرلمان رفض اقتراحاً بمقاومة التجديف الصوصيانى بخرم لسان المجدف الصوصيانى، بقطعة من الحديد المحمى. واكتفى البرلمان بتوقيع عقوبة الإعدام على الذين يتحدّون قراره بنفيهم خارج البلاد فيعودون إليها دون الحصول على إذن منه بذلك.

فى ظل هذه الظروف أصدر البرلمان فى ٩ أغسطس عام ١٦٥٠ «قانوناً ضد مختلف الآراء الإلحادية والمجدفة والملعونة التى تلطخ شرف الله». وكان هذا القانون يرمى فى الأساس إلى القضاء على تجديفات الهادمين دون سواهم. فهو لم ينص على معاقبة الخارجين على الخطر المسيحى السائد أو الأصيل من أمثال أتباع عائلة المحبة أو أتباع هندريك نيكولاس أو طائفة الكويكرز التى سوف نتناولها فيما بعد أو المؤمنين بمجيء المسيح ملكاً متوجاً ليحكم الإمبراطورية الخامسة. ولكنه نص على عقاب من ينكرون الدين المسيحى من أساسه أو ما ينادون بتحويل الدين إلى مجموعة من الآراء الداعرة والفاجرة. ويجدر بالذكر أن الشاعر المعروف جون ميلتون أظهر موازرته لقانون ١٦٥٠ باعتبار أن التجديف ليس مسألة حرية ضمير، بل انتهاك صارخ للدين. ومعنى هذا أن القانون الجديد لم يعتبر عائلة المحبة وأتباع هندريك نيكولاس والكويكرز والمؤمنين بالإمبراطورية الخامسة مجدفين فهو لم يستهدف غير الهادمين كما أسلفنا. وينص القانون الجديد على تحريم طائفة من الآراء من بينها اعتقاد الإنسان أنه الله أو مساوٍ لله أو أنه يتصف بصفات الله أو اعتقاده بحلول الله فيه وعدم وجوده فى أى مكان خارج عن الإنسان، أو القول إن اقتراف الذنوب ليس عملا منافياً للأخلاق أو إن السماء هى الجحيم أو إن الخلاص هو اللعنة أو إنكار وجود مثل هذه الأشياء. وينطبق القانون الجديد أيضًا على من يذهب إلى أن البذاءة والسرقة والغش والخديعة ومعاقرة الخمر والدعارة والزنا واللواط والعلاقات الجنسية بين ذوى الأرحام ليست خطيئة أو فاحشة. كما أن القانون الجديد ينطبق على كل من يزعم أنَ ارتكاب هذه الأوزار من شأنه تقريب الإنسان من الله والبلوغ به إلى مرتبة الكمال، وأيضاً على كل من يدعو إلى اقتراف جميع هذه الموبقات دون ندم أو يقول إن الخطيئة وهم لا وجود له أو إن الله يوافق على ارتكابها. والغريب أنه فى الوقت نفسه تقريباً الذى صدر فيه هذا القانون الجديد صدر قانون آخر يبيح الحرية الدينية. فلم يمض شهر واحد على صدور قانون التجديف الجديد حتى أصدر مجلس العموم فى سبتمبر ١٦٥١ قانوناً يعرف بقانون التسامح الدينى يكفل حرية العبادة لكل الطوائف والملل باستثناء أتباع المذهب الصوصيانى الذين استهدفهم قانون ١٦٤٨ والهادمين الذين استحدث المشرّع الإنجليزى قانون التجديف الجديد لعام ١٦٥٠ من أجلهم.

وفى اليوم نفسه الذى أصدر فيه البرلمان قانون التسامح الدينى أمر بالقبض على اثنين من أتباع مذهب الهادمين هما لورانس كلاركسون مؤلف كتاب «العين الواحدة» الذى كان السبب المباشر فى إصدار قانون التجديف الجديد لعام ١٦٥٠ وضابط جيش يدعى وليم رينبورا الذى تحول من طائفة «الذين يجعلون عاليها واطيها» إلى مذهب الهادمين. أما زعيم الهادمين كوب فقد كان آنذاك رهن السجن ينتظر مثوله أمام المحكمة. واستدعت اللجنة المعنية التى شكلها البرلمان لتقصى نشاط الهادمين كلاركسون للتحقيق معه. ولكنه رفض الإجابة عن أى سؤال يمكنه أن يكون سببًا فى توريطه أو الاشتباه فى أمره. غير أن اللجنة المذكورة ادعت بالباطل أن كلاركسون اعترف بذنبه ورفعت تقريراً بذلك للبرلمان فسارع البرلمان بإدانته وأمر بإحراق كتابه وسجنه لمدة شهر ثم نفيه بعد هذا على أن ينفذ فيه حكم الإعدام إذا عاد إلى البلاد. ولكن بطلان إجراءات محاكمته كانت السبب فى عدم تنفيذ عقوبة نفيه من البلاد. ولهذا تقرر إطلاق سراحه بعد أن أمضى أكثر من أربعة أشهر فى السجن. واكتفى البرلمان بمعاقبة المتهم الثانى وليم راينبورا بتجريده من رتبته العسكرية وطرده من الجيش.

وعندما جاء الدور لتحقيق اللجنة مع كوب ادعى أمامها الجنون وأخذ يكلم نفسه ويلقى بالفاكهة واللوز والجوز والبندق فى أرجاء الغرفة حتى يتحاشى توقيع العقوبة بموجب قانون ١٦٥٠ الذى استثنى المجانين من العقاب. ولكن هذه الحيلة لم تنطل على أعضاء اللجنة الذين أودعوه سجن «نيوجيت». ووجد البرلمان أن التزامه بحذافير القانون لن يجديه فتيلا ولهذا آثر أن يودعه السجن دون محاكمة أو حتى دون قرار برلمانى بإدانته كما أصدر أمراً بحرق كتابه «الرعد الطائر الملتهب». وفى سجن «نيوجيت» استقبل كوب زواره فى صخب وعجيج ونجح فى إقناع بعض زملائه المساجين بمذهب الهادمين. ولكنه سرعان

ما ضاق ذرعًا بقيود السجن فأعلن تراجعه عن أفكاره وكتب إلى السلطات يحتج على حبسه وينكر تهمة التجديف الملفقة ضده ويشكو مما لحقه من تشويه لسمعته. غير أن الحكومة لم تعبأ باحتجاجه.

وبعد أن ظل **كوب** أربعة عشر شهرًا فى السجن نشر كتابًا بعنوان «الرجوع إلى الحق» التمس فيه من البرلمان العفو والسماح معلنًا عن تخليه عن أفكاره المجدفة. ورغم هذا التراجع فقد ظل محتفظًا بثوريته الاجتماعية فقد آمن بأن الخطيئة الحقيقية تكمن فى النفاق وإلحاق الظلم بالفقراء والمساكين. وأكد **كوب** أن الدين الحقيقى يكمن فى العطف على المساكين وإطعام الجياع وكساء العرايا وتحرير الناس من الأغلال التى يرسفون فيها. وأيضًا طمأن **كوب** السلطات المسئولة أنه فى صف الفضيلة والأخلاق الحميدة. ولهذا قبلت هذه السلطات الإفراج عنه مقابل إلقائه موعظة فى بيرفورد يعلن فيها رجوعه عن الباطل وهدايته إلى الحق. ولم يقتنع أحد القساوسة الذين استمعوا إلى موعظته بصدقه وإخلاصه فكتب يقول: إن **كوب** استخدم فيها ألفاظًا معسولة ولكنها تخفى السم الزعاف فى طياتها. ولعلنا نذكر أن بيرفورد هى المدينة التى أخمد فيها **كرومويل** التمرد الذى شنته ضده جماعة «الذين يجعلون عاليها واطيها».

ذهب الهادمون كما أسلفنا إلى الإيمان بحلول الله فى الإنسان الأمر الذى دعا بعضهم إلى الاعتقاد الحرفى بأنه مادام الأمر كذلك فإن الإنسان هو الله. وكان من بين الهادمين الذين آمنوا بصحة هذه المقولة إيمانًا حرفيًا صانع حبال فى لندن اسمه **وليام فرانكلين** تصادف أن ظهر تجديفه قبيل صدور قانون التجديف الجديد لعام ١٦٥٠ اضطر المشرع إلى إضافة فقرة إلى القانون تعرف بفقرة **فرانكلين**. لم يبدأ **فرانكلين** حياته مجدفًا بل كان رجلاً تقيًا ورعًا من أتباع الطائفة البروتستانتية المعروفة باسم المجمعيين (الكونجر يجيشنا لست). وشاءت الأقدار أن ينتابه مرض عقلى. وما إن شفى منه حتى دخل فى روعه أنه الله والمسيح وأعلن ذلك التجديف للناس. وفى عام ١٦٤٩ انضم **فرانكلين** إلى مذهب **الهادمين** فهجر زوجته ليغرق حتى أذنيه فى الانحلال الجنسى. وكانت إحدى محظياته امرأة متدينة غريبة الأطوار اسمها **مارى جادبرى** تراءى لها أن المسيح ولد من جديد وتجسد فى شخص عشيقها **فرانكلين**. وقامت المرأة بإذاعة هذه البشارة بين الناس. وأراد أحد القساوسة أن يعيدها إلى صوابها فسألها إذا كانت علاقتها **بفرانكلين** حلالا أم حرامًا؟ فردت عليه قائلة: إن آدم وحواء عاشا معًا عريانين فى براءة تامة دون أن يشعرا بالخجل من علاقتهما حتى عرفت الخطيئة طريقها إلى العالم. غير أن المسيح بمجيئه خلص البشر من هذه الخطيئة. ومن ثم فهى بلا خطيئة. بل إنها أطلقت على نفسها عروس المسيح زاعمة أنها على قدم المساواة مع الله. وفى أواخر عام ١٦٤٩ غادر **فرانكلين وجادبرى** لندن وتوجها إلى ريف ساوثهامبتون حيث استطاعا اجتذاب بعض التلاميذ والمريدين الذين آمنوا بأن **فرانكلين** هو المسيح ابن الله. وفى ١٦٥٠ ألقت السلطات القبض على **جادبرى** وعشيقها **فرانكلين** الذى آمن حرفيًا بأنه المسيح. والغريب أن مريديه وأتباعه استمسكوا بضلالاته أكثر من استمساكه بها. وقد بلغ إيمانهم به حدًا جعلهم يعتبرون تاريخ ميلادهم هو اليوم الذى آمنوا فيه بتعاليمه. وظل أتباعه لايتزحزحون عن إيمانهم به حتى تخلى هو عن معتقداته وتنكر لها حتى يتجنب السجن. غير أن عشيقته مارى جادبرى لم تتخل قط عن إيمانها به. فزجت بها السلطات فى سجن «برايدويل» حيث قام حراسها على مدى عدة أسابيع بجلدها على نحو متقطع. ورغم أن **فرانكلين** تنكر لمبادئه فقد ألقت به السلطات فى السجن نفسه الذى وضعت فيه عشيقته المهووسة **مارى جادبرى**. كما أن السلطات تعقبت أتباعه. ورغم هذا فإن بعض الهادمين ظلوا سادرين فى غيهم دون أن يعبئوا بأوامر الحبس الصادرة ضد عدد منهم مثل **سالمون وكلاركسون وفرانكلين**. ولعل الكتاب الذى نشره **جورج فورستر** بعنوان «صوت البوق الأخير» أبلغ دليل على عدم اكتراث البعض بالسجن. وترجع أهمية هذا الكتاب إلى إبراز الجانب الثورى الاجتماعى فى دعوة الهادمين. يقول **فورستر** فى كتابه إن الله هو أعظم الهادمين وأعظم من يجعل عاليها واطيها. فهو سيقيم يسوع ملكًا على المدينة الفاضلة التى سوف يسودها النظام الشيوعى والعدل الاجتماعى بعد أن يطيح بالأغنياء ورجال الأكليروس والبرلمان وكل الطغاة والظالمين. وإلى جانب هذا ألف أحد الهادمين واسمه **جاكوب بوثيوملى** كتابًا بعنوان «الجوانب المضيئة والمظلمة فى الله» يناهض الثالوث ويؤمن بحلول الله فى الكون. والجدير بالذكر أن **جاكوب بوثيوملى** كان جنديًا فى مدينة لستر قام الجيش بطرده بسبب ما تضمنه كتابه من تجديف فضلا عن أنه عاقبه بقسوة بأن خرم لسانه بسيخ حديد محمى.

والجدير بالذكر أن الجيش كان يقسو على المؤمنين بمذهب الهادمين دون رحمة أو هوادة. حتى **كرومويل** نفسه رغم عزوفه عن الاضطهاد الدينى لم يتسامح مع أحد ضباط الجيش وأمر بطرده منه لأنه قال: إنه لا وجود للخطيئة فى حياة المسيح. وكانت إدارة الجيش تعذب الجنود المؤمنين بمذهب الهادمين بتعليقهم من الإبهام. وفى نهاية عام ١٦٥٠ قامت السلطات بشنق جندى

اسمه **دابليو سميث** من رقبته لإنكاره ألوهية المسيح على نحو ما فعل **أريوس**. وأيضًا أغار البوليس بصفة منتظمة على الهادمين من المدنيين وألقى القبض على العشرات منهم وصدرت أحكام بالحبس والجلد على الذين ثبتت إدانتهم. ويقول المؤرخون إن عددًا كبيرًا من أتباع مذهب الهادمين كان مصابًا بلوثة عقلية. وفى كثير من الأحيان وقعت السلطة العقاب عليهم بسبب خيلائهم وصلفهم إلى جانب بشاعة معتقداتهم.

وقد ألقت السلطات القبض على امرأتين قريبتين مختلتين تحملان الاسم نفسه وهو **إليزابيث سوريل** لتجديفهما على الثالوث وزعمهما القدرة على إحياء الأموات، وتم القبض على أربعة من أتباعهما. ومن دلائل اللوثة التى انتشرت بين الهادمين أن أحدهم واسمه **ريتشارد كنج** ادعى عام ١٦٥١ أن زوجته الحامل على وشك أن تلد له الروح القدس وأن هادمة اسمها **مارى آدمز** حكم عليها بالسجن لادعائها بأنها سوف تلد يسوع المسيح وهو الادعاء نفسه الذى سجنت من أجله فى العام نفسه امرأة أخرى تدعى **جوان روبينز**. أضف إلى ذلك أن رجلين ادعيا فى عام ١٦٥١ أيضًا أنهما المسيح المنتظر وهما **توماس تانى وروبينز** زوج السيدة **جوان** الآنفة الذكر.

وفى مبدأ الأمر ألقى القبض على **توماس تيلفورد** باعتباره تابعًا للقريبتين اللتين تحملان الاسم نفسه **وإليزابيث سوريل**. ولكن **تيلفورد** سرعان ما تحول من الولاء لهاتين القريبتين إلى الولاء **لجون روبينز** الذى زعم - شأنه فى ذلك شأن القريبتين **سوريل** - أنه قادر على إحياء العظام وهى رميم. بل إن لوثته فاقت لوثتهما عندما ادعى أنه أحيا **قابيل وبنيامين ابن يعقوب** والنبى **إرميا** من الأموات وخلصهم من ذنوبهم. ومن الغرابة بمكان أن نرى زميلا لروبينز اسمه **لودووك ماجلتون** يشهد بأنه رأى بعينى رأسه **روبينز** يحيى الأموات. فلاغرو إذا رأينا أتباعه يعبدونه بتشجيع منه. ويزعم **روبينز** الفقيه فى الكتاب المقدس أن روح آدم تقمصته معلنًا أنه رسم خطة للخروج من إنجلترا بجماعة تعدادها مائة وأربعة وأربعون ألف شخص وعن عزمه على التوجه بهم إلى جبل الزيتون فى أرض الميعاد قائلا: إن مساعده **يشوع جارمنت** سوف يشق ماء البحر الأحمر مثلما فعل **موسى** بعصاه وأن السماء سوف تمطر منًّا مثلما فعلت من قبل. وفى مايو ١٦٥١ ألقت السلطات القبض على **روبينز** وزوجته وأحد عشر تابعًا له وزجت بهم جميعًا فى السجن حيث أمضى عامًا سطر بعده خطاب تراجع واستغفار بعث به إلى **كرومويل** الذى سامحه وأفرج عنه.

وهناك مجدف آخر من أتباع **روبينز** يدعى **توماس تانى** زجت به السلطات فى سجن نيوجيت بسبب تجاديفه. كان **توماس تانى** صائغًا للمشغولات الذهبية قبل أن يتحول إلى مذهب الهادمين. ولكنه آثر أن يهجر عمله كى يبشر الناس أن الله كلمه شخصيًا وأفهمه أنه يهودى وأوحى إليه أن يجمع اليهود ويعود بهم إلى أرض الميعاد ويعيد بناء الهيكل الذى تهدم. وادعى **تانى** أن الله أمره بتغيير اسمه إلى **ثورو جون**. ويخبرنا **ماجلتون** أن هذا الرجل قام بختان نفسه. فضلا عن ادعائه عدة ادعاءات أخرى منها أنه **الإيرل أف إسكس** الوريث المنتظر لعرش إنجلترا. وكان يجوب الشوارع ويبشر بأعلى صوته بوصفه الحبر الأعظم لليهود وهيكل الله الحالّ فيه. ولكن الفترة التى قضاها فى السجن كانت كفيلة بإخراسه لعدة سنوات عاد بعدها عام ١٦٥٤ إلى سابق ترهاته فادعى أنه سليل الإمبراطور **شارلمان** والوارث لعرش فرنسا. وفى نهاية عام ١٦٥٤ قام بحرق الكتاب المقدس علنًا وهاجم البرلمان ملوحًا بسيفه الطويل الذى يعلوه الصدأ أثناء مناقشته مصير **جون بيدل** وأخذ يضرب بسيفه القريبين من الداخل. ولكن الحراس استطاعوا السيطرة عليه وتقديمه إلى محكمة البرلمان. فبرر تصرفاته بأن الناس كانوا يتأهبون لرجمه بالحجارة بسبب قيامه بإحراق الكتاب المقدس. وعندما سئل عما حدا به إلى إحراقه أجاب بأن الكتاب المقدس خدعه وأنه لا يعدو أن يكون حروفًا وعبادة أصنام وأكد أنه ليس «الحياة» أو «كلمة الله». وقرر مجلس العموم إيداعه سجن جيت هاوس بسبب إشهاره السيف وحرقه الكتاب المقدس وإنكاره أن الكتاب المقدس حكمة الله. وبعد مضى بضعة أشهر فى السجن خرج **توماس تانى** ليجدد رسالته التى تتلخص فى عودة اليهود إلى أورشليم ولأن إنجلترا لم يكن بها يهود يتبعونه سافر الرجل بحرًا إلى أمستردام بهولندا لكنه غرق فى الطريق إليها.

وكان **لتانى** صديق وضابط جيش يدعى **روبرت نوردوود** سار على درب الهادمين فأنكر خلود الروح والوجود المادى للجنة والنار كما رفض الإيمان بالبعث بطريقة حرفية. وبسبب تجديفه حاكمته محكمة الأولدبايلى بلندن عام ١٦٥٢ بمقتضى قانون التجديف الجديد الصادر عام ١٦٥٠ وحكمت عليه هذه المحكمة بالسجن مدة ستة أشهر. كما أن إحدى محاكم الجنايات حكمت على مجدف آخر اسمه **ريتشارد فولكنر** بالسجن لمدة ستة أشهر لأنه شرب نخب الشيطان تحية له وقال: «إن المسيح مخلصنا ابن زناء».

وفى عام ١٦٥٢ اتهم البرلمان الإنجليزى رجلا يدعى وليام إزبرى بالإيمان بمذهب الهادمين. ورغم تعاطف إزبرى مع بعض

آراء الهادمين فإنه ـ كما يتضح من استجواب اللجنة البرلمانية له عام ١٦٥٢ ـ ازورّ عن كثير من معتقداتهم، وقد أنكر إربرى مثلما فعل بيدل من قبل ـ ألوهية المسيح. فلا غرو إذا وجدنا أن **تشينيل البرسبتيرى** يتهمه بأنه واحد من المجدفين الصوصان. والذى لاريب فيه أن أفكاره الاجتماعية لم تقل فى ثوريتها وراديكاليتها عن أفكاره فى اللاهوت المسيحى. وعلى أية حال أدى انقضاض الحكومة على جماعة الهادمين إلى تضاؤل عددهم وانحسار نفوذهم والتزامهم الصمت والتجائهم إلى ممارسة نشاطهم فى السر مثل **هنرى ووكر** الذى أعلن أنه يفضل أن يضاجع حبيبته على أن يكون بصحبة المسيح فى الجنة.

وقد تم تطبيق قانون التجديف لعام ١٦٥٠ على ابنى عم يدعيان **جون ريف** **ولودوويك ماجلتون** اللذين تعاطفا مع بعض أفكار الهادمين وأنهما باتباع مذهبهم رغم شدة نفورهم من كثير من مبادئهم. ولكن هذا النفور لم يمنعهما من إقامة علاقات طيبة مع اثنين من الهادمين البارزين هما **جون روبينز وتوماس تانى**. ويحدثنا **توماس بانجتون** عن **لودوويك ماجلتون** فيقول عنه: إنه ترزى مجنون ينتقل من ماخور إلى ماخور ومن حانة إلى أخرى يحتسى الخمر ويستنزل العذاب الأبدى على كل من لا يصدق تعاليمه التى تقول إن طول الله (أو الكائن الأسمى كما يسميه) لايزيد على ستة أقدام وإن الشمس لا تبعد أكثر من أربعة أميال عن الأرض. ورغم هذه الترهات الواضحة فقد استطاع **ماجلتون** أن يجتذب إليه نفراً من التابعين والمريدين.

وعلى خلاف الهادمين نرى أن **ريف وماجلتون** لا يدافعان عن الخطيئة فالرأى عندهما أن حواء هى الشيطان المتجسد، الأمر الذى يؤكد تزمتهما الأخلاقى ونزعتهما البيوريتانية الجلية. وبالنظر إلى حرصهما على مكارم الأخلاقى ـ بعكس الهادمين ـ فقد احتجا على تقديمهما إلى المحاكمة ووصفا قضاتهما بالتجديف لأنهما كانا رجلين صالحين ومجتهدين يؤمنان بالمسيح ويخلصان لزوجتيهما ويستنكران احتساء الخمر ولعب القمار. وظل **ماجلتون** الذى توفى طاعناً فى السن عن تسعة وثمانين عاماً يفاخر بأنه عاش طيلة حياته من عرق جبينه يدفع كأى مواطن صالح ما عليه من ضرائب فى حين أن الرسل وتلاميذ المسيح كانوا يقتاتون من التبشير بالإنجيل.

وفى عام ١٦٥١ ظهرت له رؤيا رأى فيها «فردوس السماء الموجود بداخل الإنسان على الأرض». وظهرت لابن عمه **ريف** رؤيا مماثلة فاشتركا سوياً فى التبشير بما رأياه. وفى العام التالى (١٦٥٢) نشر **ريف** نبذة تبشيرية كانت السبب فى اتهامه بالتجديف. فقد جاء فى هذه النبذة أن سيدنا **يسوع المسيح** كلم **ريف** من السماء قائلاً: إنه اصطفاه فوق كل إنسان آخر ليهبه فهم ما يرمى إليه فى إنجيله من مقاصد وأنه اختاره ليكون خاتم المرسلين للقيام بعمل عظيم من أجل هذا العالم الكافر اللعين كما أنه اختار ابن عمه **لودوويك ماجلتون** كى يصبح لسان حاله والمتحدث باسمه. فضلا عن أن يسوع أعطاه القدرة على منح البركات وصب اللعنات الباقية إلى أبد الدهر.

ويضيف **ريف وماجلتون** أن **يسوع المسيح** فى إحدى رسائله اللاحقة طلب منهما أن يصبا اللعنة على كل من **ثوروجون تانى وجون روبينز**. فبادرا برسم **روبينز** بأنه عدو المسيح ولعناه لعنة أبدية كى يتلظى بنار الجحيم الموقدة. وكان **روبينز** آنذاك فى سجن برايد ويل وشاع بين الناس أن سر اللعنة الباتع التى صبها **ريف وماجلتون** عليه ظهرت آثارها فى الحال. فقد شوهد بعدها وهو يمسك بقضبان زنزانته ويقول: «انتهى الأمر ولتكن مشيئة الله»، ثم نبذ معتقداته الضالة وتراجع عنها على الفور.

وهكذا انفض المريدون المفتونون **بتانى وروبينز** ليلتفا حول النبيين الجديدين **ريف وماجلتون** اللذين أعادا النظر فى اللاهوت المسيحى فأنكرا الثالوث الأمر الذى أدى إلى القبض عليهما فى عام ١٦٥٣.

وبالمقارنة بحياة ماجلتون المعمرة كانت حياة **ريف** قصيرة فقد مات عام ١٦٥٨ ـ ولم يستطع **ريف وماجلتون** أن يجدا حلا للمتناقضات اللاهوتية التى وقعا فيها. فعلى الرغم من إنكارهما للثالوث فقد آمنا بأن الأب والابن والروح القدس ليست سوى مترادفات تعبر عن شخص حقيقى هو ربنا يسوع المسيح. وعندما خلق الله العالم فى البداية كان على هيئة روح. ولكنه بمجيئه إلى الأرض صار يسوع المسيح كى يموت ويفهم بموته محنة البشر. وعلى الصليب صرخ المسيح إلى إيلى الذى كان يمثله وهو جسد فان ويموت يسوع مات الله ولكنه قام من الأموات جسداً وروحاً. وبعد قيامته لم يعر الإنسان أدنى اهتمام. فبعد أن جعل الله الحركة تدب فى كل شىء فى الكون آثر ألا يتدخل فى شئون البشر حتى يوم القيامة. ومن ثم فإن الله برىء مما نشاهده فى هذا العالم من شرور فهى من عمل الشيطان. والرأى عند **ريف وماجلتون** أن الشيطان ملاك ساقط خاطئ وضع بذرته الشهيرة فى حواء فتوارثها أسلافها. ووضع الله الضمير فى قلب الإنسان حتى يتمكن من تقرير مصيره بنفسه. وفى اعتقادهما أنه يوجد داخل كل إنسان روح الله وروح الشيطان. يقول ريف إنه سمع صوتاً علوياً يقول له: «إن السماء والجحيم يوجدان بداخل كل إنسان».

وسوف يقوم الله فى يوم النشور ببعث الصالحين جسداً وروحاً وبعد ذلك تصبح

الأرض جحيمًا لسكنى الملعونين. وذهب **ريف وماجلتون** إلى أن أهم شىء بالنسبة للإنسان هو الإيمان والحياة الصالحة وأنه لا أهمية للعبادة والكنائس والأسرار المقدسة والطقوس ورجال الدين. وأضاف الرجلان أن اللعنة سوف تحل على كل من يسمع رسالتهما ويرفض العمل بها لأن الله اصطفاهما آخر النبيين. وأسخطت هذه الآراء المجدفة نفراً من الناس فشكوا إلى عمدة لندن وقالوا إن **ريف وماجلتون** أنكرا الثالوث وخلود الروح وادعيا أن الله مات. وطلبوا من العمدة إلقاء القبض عليهما فاستجاب إلى طلبهما متهماً إياهما بإنكار الثالوث. ودخل **ريف وماجلتون** لبعض الوقت فى جدال لاهوتى مع عمدة لندن الذى شعر بالحرج فأراد أن يخرج من مأزقه عن طريق اتهامهما بما لم يتفوها به وهو إدعاء الألوهية وإنكار وجود الله. ورد عليه **ماجلتون** بصلف واستعلاء بأنه والقاضيان الآخران على المنصة مدنيون ومن ثم غير مؤهلين للحكم على التجديف على الله وفى شئون اللاهوت. فأرسلهما العمدة إلى سجن نيوجيت.

وبعد مرور شهر استدعت محكمة الأولد بايلى كلا من **ريف وماجلتون** للمثول أمام المحلفين برئاسة عمدة لندن. وانصب الاتهام هذه المرة على إنكارهما للثالوث كما هو واضح من الكتاب الذى ألفه **ريف**. وبعد محاكمة سريعة وقصيرة قرر المحلفون أن المتهمين مذنبان وحكموا عليهما بالحبس لمدة ستة أشهر فى سجن «برايدوويل». وبعد خروجهما من السجن سطرا رسالة موجهة إلى الحكومة بعنوان: «احتجاج من الله الخالد» وأكدا فيها سابق ادعائهما بأنهما رسولان أرسلهما الله لهداية البشر. وفى رسالتهما دافع الرجلان عن «حرية الضمير» وحرية العقيدة ودافعا دفاعًا مجيداً عن حق الشعب الإنجليزى فى التمتع بحريات المدنية كافة. وبعد خروجه من السجن بأربعة أعوام مات **ريف** فأكمل **ماجلتون** المسيرة التى ظل يتزعمها حتى وفاته فى عام ١٦٩٨.

وبالنظر إلى أن **ماجلتون** لم يتراجع أو يرعو فقد وجهت إليه السلطات مرة أخرى تهمة التجديف ثلاث مرات. ولكن الأحكام الخفيفة التى صدرت ضده لم توهن من عزيمته. والغريب أن الحكومة التبس عليها الأمر فحاكمت **ريف وماجلتون** على أنهما من أتباع مذهب الهادمين فى حين أنهما كما أسلفنا هاجما بشدة كثيراً من مبادئ هذا المذهب الذى ظل موجوداً حتى الخمسينيات من القرن السابع عشر.

ثم ما لبث أن اختفى شيئًا فشيئًا حتى زعماء الهادمين تخلوا عن مذهبهم فى أخريات حياتهم فعلى سبيل المثال غير **كوب** اسمه وأصبح طبيبًا ودفن عند موته فى كنيسة المدينة. وهاجر الهادم **سالمون** من البلاد. كما أن **بوثيوملى** (الذى وصفه **جورج فوكس**) بأنه واحد من كبار الهادمين آثر الحياة المحترمة فعمل كأمين مكتبة مدينة «ليستر».

وليس أدل على أن مذهب الهادمين لم يندثر إلا بعد عقد الخمسينيات من القرن السابع عشر من أن واحداً من أتباع مذهب الكويكرز اسمه ر. **فورنوث** رسم عام ١٦٥٥ صورة لهادم من ليستر اسمه **روبرت ويلكنسون** على النحو التالى:

«قال عن نفسه إنه الله والشيطان وأنه لا وجود لإله غيره ولا وجود لأى شيطان إلا فيه وادعى القدرة على أن منح الناس البركات أو أن يصب على رءوسهم اللعنات. كما قال عن نفسه إنه أفعى (وإنه لأفعى بالفعل) وأن الرسل كاذبون ومخادعون. وعندما أعطيته الكتاب المقدس ليثبت ذلك قال: إن الكتاب المقدس مجموعة من الأكاذيب، وأنه لا وجود للسماء أو الجحيم إلا على الأرض. وأنه يتعين عليه أن يعيش فى الفردوس مثلما يتعين عليه أن يعيش فى الجحيم. ووصف نفسه بأنه زير عاهرات. وقد سبق له القول إنه ابن الله ومن ثم فلا يمكن أن يرتكب المعصيات».

ويذكر المؤرخون أن الحكومة الإنجليزية لم تكن تتصدى لأتباع مذهب الهادمين إلا بعد جهرهم بآرائهم ودعوة الناس إلى اتباعها. فقد كان من الممكن لواحد من زعمائهم وهو **ريتشارد كوبين** ألا يتعرض للأذى لو أنه امتنع عن نشر كتاب صغير بعنوان «التعاليم القدسية» (١٦٤٩) الذى أصبح المرجع الأساسى لمذهب الهادمين. وبعد صدور قانون التجديف لعام ١٦٥٠ آثر **كوبين** التزام الصمت بعض الوقت. ورغم أن **كوبين** نبذ موهب الهادمين وهاجم دعوتهم إلى الفسق فإنه دعا إلى مجموعة من الأفكار الدينية غير التقليدية التى أحرجت صدور ثلاث قضاة تولوا محاكمته. قال **كوبين** إن المسيح يسكن فيه وإن الإنجيل لا يمكن فهمه فهمًا صحيحًا إلى عن طريق الوحى الذى أوحى به الله للمسيح الساكن فيه.

وأضاف **كوبين** أن الله لا يوجد فى المسيح فحسب، بل فى كل البشر. وكذلك أنكر **كوبين** الوجود المادى للفردوس والجحيم.

وفى عام ١٦٥٢ استدعته محكمة «ورستر» للمثول أمامها بتهمة التجديف. ورغم أن المحلفين أدانوه فإن القاضى طلب إعادة محاكمته لأن بنود قانون ١٦٥٠ لا تنطبق على حالته تمامًا. ولهذا أعيدت محاكمته فى «أكسفورد» عام ١٦٥٣ حيث أدانه المحلفون للمرة الثانية بتهمة التجديف. غير أن القاضى خالفهم فى الرأى وقرر الإفراج عنه.

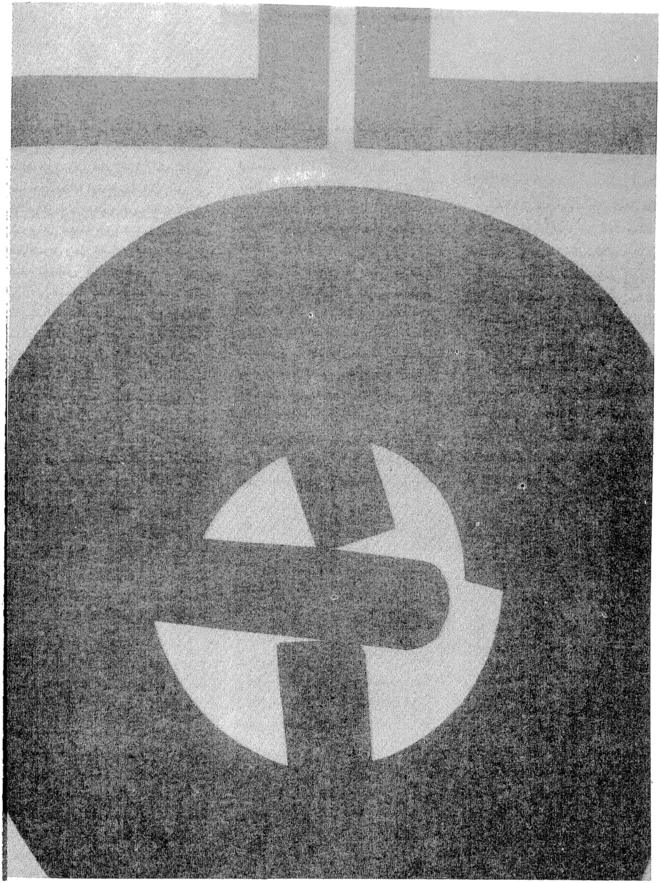
فـى عـصـر الـعـلـم

وفى العام التالى (١٦٥٤) تكرر القبض عليه بالتهمة نفسها. ولكن القاضى برأه منها للثالث مرة. وفى عام ١٦٥٥ ارتكب **كوبين** حماقة لابد أنه ندم عليها. فقد وافق على الاشتراك مع برسبتيرى فى مناقشة لاهوتية تجرى فى مدينة «روتشستر». وكان بين الحاضرين رجل عسكرى رفيع المستوى اسمه **توماس كيسلى** الذى سمع **كوبين** يقول: إن الخطيئة دنست جسد المسيح عندما كان إنساناً. وشكا **كيسلى إلى كرومويل** من تجديفه وطلب إليه نفيه خارج البلاد أسوة بالمجدف **بيدل**. غير أن **كرومويل** آثر أن يترك الأمر للقضاء كى يبت فيه. فحكم القضاء عليه بالحبس لمدة ستة أشهر. وهو المصير نفسه الذى لقيه كل من **وليم بوند وتوماس هيبورد** النساجين من قرية لاكوك فى منطقة «ويلتشاير» لمجاهرتهما بإنكار وجود الله والمسيح والقول بأن الجنة هى الحظ السعيد فى هذه الدنيا والجحيم هو الفقر. وفى تجديف قال **هيبورد** إنه على أتم استعداد لأن يبيع كل أديان العالم من أجل وعاء ملىء بالبيرة. وبلغت جسارة **بوند** حداً جعله يقول إن بإمكان صديقه **توم لامباير** من «ملكشام» أن يؤلف إنجيلا أفضل من إنجيل يسوع المسيح.

وفى ختام الحديث عن مذهب الهادمين يجدر بنا أن نقول إنه لم يكن ممكنا لهذا المذهب أن يذيع وينتشر فى إسكتلندا التى سادها المذهب البرسبتيرى بسبب قسوة البرسبتيريين المتناهية فى التصدى للمجدفين والمهرطقين والخوارج على عكس إنجلترا المتحركة التى رفضت أن تأخذهم بالشدة واكتفت بسجنهم لبضعة أشهر.

أما إسكتلندا فلم تتردد فى إعدامهم وإرسالهم إلى حتفهم كما حدث لمتشرد ملحد يعرف باسم **جول الإسكتلندى** الذى سأله البعض إذا كان يود الذهاب إلى الكنيسة فأجاب: «ليذهب الله إلى حبل المشنقة».

وأضاف أن الله ليس له أدنى فضل عليه وأن الشيطان ـ وهو أقوى من الله ـ صاحب فضل عليه. وأنكر هذا الملحد الثالوث وألوهية المسيح الذى اعتبره مجرد بشر. ولم ينكر الرجل خطيئته فحسب، بل استهزأ برحمة الله وبالعبادات والأديان كافة مؤكداً أ نه ليس لله أو المسيح وجود. فالطبيعة هى الشىء الوحيد الموجود. وكذلك أنكر وجود الجنة والنار قائلا: إن الكتاب المقدس زائف وأنه ليس فى الإنسان روح وبطبيعة الحال انتهى أمر هذا الملحد إلى الوقوف أمام إحدى محاكم إسكتلندا فحكمت عليه فى ٢١ مايو ١٦٥١ بالإعدام شنقاً. ■



لوحة للفنان چورچ كارل فاهلر ـ ألمانيا

المراجعات

٢١٤ جدل الأنا والآخر فى الفكر العربى المعاصر مناقشة «التراث والتجديد» نموذجا، يمنى طريف الخولى.

جـــدل
الأنـــا والآخـــــر
فى الفكر العـــربى المعـــاصـــر
مناقشـــــة التـــراث والتجـــديد نموذجـــا

يمنى طريف الخولى

فى بسبب ما تعانيه حضارتنا الراهنة من تغيرات موّارة، جذرية، هى بالأحرى ارتدادية، يزداد ضغط بضعة من التساؤلات الثقافية، التى ألحت بإمعان، وارتدت محاولات الإجابة فى مشاريع نخبوية عديدة، يزخر بها الفكر العربى المعاصر.

ولئن كانت قضية «**جدل الأنا والآخر**» - أو منظومة التقابل بين الشرق والغرب، أو طبيعة المواجهة بين الحضارة العربية والإسلامية وبين الحضارة الأوروبية والأمريكية - واحدة من أهم تلك التساؤلات، فإن مشروع «التراث والتجديد» الذى طرحه الدكتور **حسن حنفى** من أكثر مشاريعنا الفكرية التحاماً بهذه القضية التى تفرض نفسها الآن على واقعنا وعلى خطابنا، وأجرؤها فى التصدى لها.

ينطلق مشروع «التراث والتجديد» من عام ١٤٠٠ هـ، ليقف على مشارف مرحلة السبعمائة الثالثة من تاريخ الحضارة الإسلامية، بعد مرحلة السبعمائة الأولى - القرون الهجرية السبعة الأوائل، التى كانت مرحلة المد والازدهار، وسيادة الزمان والمكان. ثم مرحلة السبعمائة الثانية، القرون السبعة التالية(*)، التى كان انقلابها الجدلى إلى الذبول والنكوص والارتداد والتبعية. يقف المشروع نزاعًا تواقًا إلى أن تكون السبعمائة الثالثة والراهنة المركب الجدلى الشامل الصاعد الواعد، الذى يجمع ما فى الطرفين أو المرحلتين، ويتجاوزهما إلى الأفضل، يربطهما معا فى موقف حضارى منشود، ينفض رواسب الجمود والتخلف وصنوف الاستعمار والتبعية، خروجًا إلى مرحلة التحرير التام والاستقلال والفاعلية فى

الزمـــان والمــكان .... ومـــن قــبـل ومن بعـــد تـــأكـيــد «الأنـــا» فى مــواجــهـــة «الآخر».

مشروع «التراث والتجديد» أيديولوجيا الإجابة على تساؤلات العصر الملحة، والاستجابة لمتطلبات الواقع الراهن وتحدياته الضروس. إنه أيديولوجيا لحضارة متأزمة وناهضة، تحاول الوقوف على أسباب الأزمة، والخروج منها إلى آليات النهوض، مستجيبة بهذا وذاك لدورة التاريخ.

من هذا المنطلق يتصدى مشروع «التراث والتجديد» لإعادة بناء تراثنا القديم بأسره، بهدف تحويل العلوم العقلية القيمة إلى علوم إنسانية معاصرة، بدايتها الوحى وغايتها الأيديولوجيا.

فالأيديولوجيا عند **حسن حنفى** علم عملى ونظرى على السواء والوحى علم المبادئ العامة، التى يمكن بها تأسيس العلم ذاته، والتى هى فى الوقت نفسه قوانين التاريخ وحركة المجتمعات. الوحى هو منطق الوجود المميز لحضارتنا، ومهمتنا تحويله لعلم شامل/ أيديولوجيا شاملة، فيتحول إلى حضارة لها بناؤها الإنسانى المطابق لحاجات العصر. أو لم يتحول الوحى منذ هبوطه إلى حضارة، ارتدت إلى علوم مثالية: نقلية، ونقلية عقلية، وعقلية؟! لم تكن الحضارة الإسلامية بأسرها إلا محاولة لمنهجة وعقلنة الوحى، لكن فى ظروف تاريخية مختلفة. علينا الآن منهجته وعقلنته مجدداً، أى طبقا لظروف واقعنا نعيد بناء تراثنا بخطوطه السبع[1] (علم الكلام، الفلسفة، التصوف، أصول الفقه، العلوم النقلية كالقرآن والتفسير والحديث والسيرة، العلوم العقلية كالرياضيات والطبيعيات والعلوم الإنسانية).

إعادة بناء التراث هى الجبهة الأولى التى يعاد فيها رسم مسار الأنا. الجبهة

حسن حنفى



الثانية لمشروع «التراث والتجديد» هى تحديد الموقف من الآخر ـ الغرب. وذلك فى «علم الاستغراب» الذى يهدف إلى فهم الآخر/ الغرب فى إطاره وتطوره التاريخى ليغدو مجرد موضوع دراسة وليس نقطة إحالة، رد مشروعه الثقافى إلى حدوده التاريخية والجغرافية، تمهيداً للقضاء على خرافة الثقافة العالمية التى جعل الغرب نفسه مركزاً لها.[2] وفى هذا وذاك، نعيد بناء إيجابيات الحضارة الغربية بوصفها نابعة من التراث الإسلامى، استعداداً لانتقال دورة الحضارة من الآخر الغربى إلى الأنا.

هكذا نخلص إلى الجبهة الثالثة، وهى موقفنا من الواقع المباشر، الحاضر الراهن. وبينما نأخذ الجبهة الأولى من السلف، والثانية من الغرب، فإن الجبهة الثالثة/ الواقع هى مناط الإبداع، كما أن فيها تصب الجبهتان الأخريان، ولأن النص الدينى ـ ثم التراثى والفولكورى من المكونات الأساسية لواقعنا، تبرز هاهنا ضرورة إعادة بناء مناهج التفسير عن طريق الهيرومنيوطيقا ـ أقوى تمثلات **حنفى** للفينومينولوجيا ـ مذهبه ومنهجه وأداته الأثيرة جداً. وتعنى الهيرومنيوطيقا بانصهار النص والقارئ معا، النص مادة خام، القارئ يشكلها ويعيد تشكيلها فى كل عصر، تبعًا للأفق الثقافى المعطى، القراءة مهمة مستمرة، والتأويل إمكانية مفتوحة متجددة دائماً.

هكذا يمضى «مشروع التراث والتجديد» «بنظرية هيرومنيوطيقية جديدة، تعيد بناء الحضارة / الثقافة على مستوى الكوكب الأرضى، وبصفة خاصة اليهودية/ المسيحية/ الإسلام. وفى سويداء هذه النظرية يرابض الوحى/ التراث بعد تأهيله لهذا ورد الاعتبار إليه كأساس للحضارة الإنسانية، فى عالم حديث تحرر من الاغتراب، وظافر

ببرنامج عمل شامل للفعل الإيجابي»(٣).

وبصرف النظر، أو بتصويبه، على المراحل الثلاث للمنهاج الجدلي (القضية ـ نفيها ـ مركبهما) نجد ملفًا يمثل الموقف الحضاري المروم، مشروعًا ثلاثي الجبهات، يحلو **لحسن حنفي** أن يطلق عليه اسم الكتاب الذي يمثل البيان النظري الأولي (المانفستو). أي «التراث والتجديد». في هذا الإطار تواجهنا قضية جدل الأنا والآخر، بكل تلك القوة والحضور، ولتمثل أعقد جنوحات **حنفي** التي يصعب قبولها. بقدر ما يصعب رفضها من حيث هي إحدى الأركان الركينة التي تمنح المشروع شموليته الأيديولوجية.

ذلك أن سبعمائتنا الثالثة / مرحلتنا الراهنة، التي تستلزم تجديد التراث، لا تتأتى فقط في إطار تطور حضارتنا ـ مسار الأنا، بل تتأتى أيضا وأساسًا في إطار اضمحلال الآخر الغربي، وبناء على فقدانه العرش أو المركز، انتهاء دورته الحضارية، وتبادل الأدوار بين الآخر والأنا المركز والأطراف.... المعلم والتلميذ... السيد والعبد... الغرب والشرق، ليأتي دور الأنا، وعلينا التهيؤ لاحتلال المركز بعد طول بقاء في الهامش/ الأطراف خلال سبعمائتنا الثانية.

هكذا نجد المنطلق لنهضتنا هو نهاية الريادة للشعور الأوروبي، التي تعاصر رد فعلها الجدلي وهو بدايات التحرر لشعوب الشرق بصور عدة من إصلاح أو إحياء أو نهضة أو إعادة بناء الموروث، بداية الريادة لشعور الأنا، شعوب العالم الثالث. إنه شعور يبلور وعيًا إنسانيًا جديدًا وناشئًا، يقوم على التنمية والتحرر والوحدة والعدالة الاجتماعية وتأكيد الهوية، قهرًا للتخلف والاستعمار والتجزئة والتفاوت الطبقي والتغريب. هذا الوعي الناشئ في العالم الثالث، سيتبوأ المركز بدلا من الوعي الأوروبي الآفل. تعيين هذا الأفول مهمة علم الاستغراب في الجبهة الثانية.

ويالها من طوبى وردية يانعة، ترفرف فيها أحلام الأنا وسائر آماله القومية. فهل الواقع حقًا هكذا؟! أيشهد صعود الأنا وأفول الآخر؟!

لقد تخلق مشروع «التراث والتجديد» في الستينيات، في ظروف النهوض الشامل للحركات القومية التحررية. فكان ظهور المركزية الشرقية لتعارض المركزية الغربية. وتأتينا «ريح الشرق» **لأنور عبدالملك** بالمركز أو الدائرة الإسلامية من المغرب حتى الفلبين، والدائرة الصينية اليابانية(٤) وسواهما، وأن الإسلام قوة تغيير، نظرية اجتماعية سياسية شاملة تؤلف إطار الفكر التقدمي(٥). هكذا في المربع نفسه مع **حنفي**، يقف القبطي الأصيل **أنور عبدالملك** برصانة أسلوبه ودقة تحليلاته وحدة وعيه للخطر الداهم الذي يمثله الغرب ورفض فكره لأنه رصيد المرحلة الاستعمارية.. يقف متبنيا الدعوة لنهوض الشرق على أنقاض الغرب، الذي أخذ في التصدع منذ اتفاقية «يالطا» عام ١٩٤٥، ليفقد زمام المبادرة وتأتينا نحن «المبادرة التاريخية ومفتاح فك الحصار من الشرق الحضاري ومن مجموعة القارات الثلاث»(٦).

إنه اتجاه عام في الفكر العربي، يسرف في تعليق الآمال على أفول الحضارة الغربية، يسير فيه **حنفي** إلى آخر المدى، مكرسًا لمنطق الصراع الحضاري والحروب الثقافية التي ما فتئ الغرب يشهرها في وجهنا منذ أن «كانت نبوءة القضاء على الإسلام تراودهم حتى نهاية القرن الثالث عشر ورددها **روجر بيكون**»(٧) R.bacon (١٢١٤ ـ ١٢٩٤) ـ وصولا إلى الجولة التسعينية المعاصرة والشرسة(٨).

ولكن متى كان الخطأ يعالج بالخطأ المضاد؟! إن **حنفي** يتعامل مع الحضارة الأوروبية/ الآخر الغربي ككتلة مصمتة، ترفض برد فعل عكسي للتمركز الغربي على الذات بتمركز إسلامي على الأنا. وعن طريق أدلجة كل شيء يذكر عالما مشتركًا أو أهدافًا إنسانية عامة «جعلت الأنا يساهم بتراثه في نهضة الآخر، وجعلت الآخر يحقق منجزات علمية هي بعض أحلام الأنا وتطلعاته واحتياجاته»(٩). وبعض وأهم أدوات مشروع **حنفي** ذاته. ومن ثم يثار الاعتراض بأن التحرر من الغرب وإخلاء مواقعه، ليس من حيث هو آخر، وإنما من حيث هو مستعمر محتل مسيطر مستغل مستنزف للموارد عنصري... صهيوني...

«الموقف عسير. فالغرب نار ونور. نار من حيث هو هكذا ونور من حيث استملاكه للعلم ولحصائل الحداثة، ويزيد الطين بلة أن الثانية علة الأولى، وأيضًا إحدى علل التحرر منه!! »هنا يتقدم **زكى نجيب محمود**، ورغم بساطة طرحه لإشكالية الأصالة والمعاصرة وتقليصه إياها إلى مناهج العلوم الطبيعية، فإنه الرائد فى فرضها بقوة على مسرح احتراف الفلسفة العربية، يمكن أن نتعلم منه. فوعيه الحاد بالاستعمار، والأرق الذى أمضّه إلى آخر لحظة فى حياته بجريمة قيام إسرائيل وقد شهد وقائعها عن كثب إبان دراسته فى لندن.. لم يدفعه هذا إلى الإجحاف الذى يأتى على الأخضر واليابس فى الموقف من الغرب، وظل رصيد الغرب خصوصًا فى العلم الطبيعى وكرامة وحقوق المواطن محتفظًا باخضراره اليانع فى عينى الرائد وفى فكره. وهل ينكر هذا الاخضرار إلا الأعشى؟! ورب معترض بأن محاولته - لهذا - انتهت إلى توفيقية، هى بالأحرى تلفيقية. ليزداد الموقف عسرًا، إنها معسرة «المعاصرة» الشهيرة.

ولا معسرة أمام الطموح الجارف لمشروع «التراث والتجديد» الذى يستهل زاده بامتصاص إيجابيات الغرب إلى آخر قطرة، ليتركه هشيمًا تذروه الرياح أو تقتلعه عن وضع المركز. وببساطة يقرر **حنفى** أفول أو انتهاء أو تقويض الحضارة الغربية، مؤكدا أن هذا الانتهاء كان حتمًا مقضيًا. فالوحى أساس الحضارة، وبينما يمثل الأنا حضارة مركزية تدور حول المركز/ الوحى، فإن الآخر «الحضارة الغربية» نشأت تحت أثر الطرد المستمر من المركز/ الوحى ورفضًا له، بعد اكتشاف عدم اتساقه مع العقل أو تطابقه مع الواقع.

وذلك هو الحد الفاصل بين الأنا والآخر، صلب التمايز بين الشرق والغرب، مركزية الوحى فى مقابل طرديته.

* * *

وها هنا نعود إلى نقطة البدء المطلقة، التى يبدأ منها ويرتكز عليها مشروع «التراث والتجديد»، ألا وهى القرآن الكريم أو الوحى، بوصفه نقطة الإحالة المرجعية الثابتة، لأنه الواقعة الأولية المعطاة للشعور، لتمثل نقطة بدء حضارة الأنا .. منطلق وعينا الحضارى، كأمة متميزة بأنها إسلامية، ثم كان الوحى ذاته هو المركز الذى نشأت حوله دوائر علوم تراثنا.

إن الوحى القرآنى فعل توحيد فذ، مثل نقطة تحول متفردة. لم يكن استمرارًا لأى مسار كان قبله، نثريًا أو شعريًا. إنه كما قال **طه حسين** - الأستاذ العميد - ليس شعرًا ولا نثرًا، بل قرآن. ولعل ظهور الوحى فى سيرورة الحضارة العربية / الأنا «يماثل ظهور الفلسفة فى سيرورة الحضارة الغربية (الآخر)، منعطف جذرى وتغيير حاسم، من حيث الرؤية التى أتى بها، والمنهاج الذى استنه»(١٠).

(هكذا نتفهم قول **حسن حنفى** المهم: «إن أميز ما يميزنا كأمة سواء إذا كنا مجتمعًا حاليًا أو حضارة سابقة هو أننا قد تلقينا (وحيًا) يمتاز على الأقل بخصائص ثلاث. أولا، أنه آخر مرحلة من تطور الوحى فى التاريخ ابتداء من آدم حتى **محمد**، وبذلك يكون لدينا الوحى مكتملا فى صورته النهائية، يمكن أخذه كأصل للشرائع، دون انتظار تغيير أو تبديل أو نسخ. ثانيا: أنه محفوظ كتابة بين دفتى القرآن، وبذلك أمن خطورة التحريف التى انتابت الكتب المقدسة الأخرى من إنجيل وتوراه عند بنى إسرائيل. وثالثًا: أن القرآن ككتاب مقدس لم يتنزل دفعة واحدة بل نزل منجمًا كما يقول علماء التنزيل، أى أنه ليس وحيًا معطى، ولكنه وحى منادى به اقتضته أحوال الناس واحتياجاتهم، تأتى كل آية كحل لموقف، ثم تجمع الآيات على مدى ثلاثة وعشرين عامًا وتصبح القرآن. فأهم ما يميزنا عن الأمم والحضارات الأخرى هو هذا القرآن» (١١)

ويبدو لى أنه لا ضير من اعتبار الوحى نقطة البدء، بصرف النظر عن التأييد الفينومينولوجى لهذا، أى عن رسوخه فى المخزون الشعورى. فصحيح أن الأنا - هذه المنطقة تتميز بسعة الموروث الثقافى قبل الوحى بزمان سحيق(١٢). وأمامنا فى مصر الحلقة الفرعونية والحلقة القبطية اللتان لايمكن إغفالهما، إذ لاتزالا ماثلتين فى شعور الجماهير (أو الأنا). من الحلقة الفرعونية: شم النسيم، السبوع، الفول المدمس،

ذكرى الأربعين لأن التحنيط كان يستغرق أربعين يومًا، بل مازال ثمة الحانوتى، أى الحَنُوطى رغم اندثار التحنيط ذاته. أما الحلقة القبطية، فلا يزال الفلاح المصرى - سواء أكان مسلمًا أو مسيحياً - يعيش حتى الآن فى تقويمها وينظم وقائع حياته وفقًا للشهور القبطية المطابقة لمناخ مصر وبيئتها الزراعية... وشبيه بوضع مصر أقطار أخرى لها موروث حضارى مائل قبل الوحى الإسلامى... كل هذا صحيح..

لكن أولم يمثل الوحى الإسلامى، بسرعة غير مسبوقة دائرة حضارية استوعبت كل هذا لتمثل مرحلة جديدة، نقطة بدء جديدة، شكلت كل المسار التاريخى اللاحق للأنا؟!

ثم كانت لغوية الحدث القرآنى، وما أدراك ما لغوية الحدث القرآنى؟! إنها هى لاسواها التى تجعل من مشكلة الخصوصية أو «الأصالة» واقعاً شاغلا لنا دون أية أمة أخرى، لأننا نحن الأمة الوحيدة التى لاتزال تتحدث بلغة تراثها القديم وكتابها المقدس، وكما تثبت الفلسفة التحليلية المعاصرة ليست اللغة قالبًا أو وعاءً يملأ بالفكر مثلما تملأ السلة بالفاكهة، اللغة هى ذاتها نسيج الفكر.

وقد مارس جلال الحدث القرآنى نوعاً غريبًا، لعله غير مسبوق، من فقدان الذاكرة التاريخية، ترسخ بلغوية الحدث، وهجران البلدان المفتوحة للغاتها القومية التى هى إطار تفاعلاتها السابقة الطويلة مع واقعها، والنسيج الذى تمثلت فيه قيمها ونوائج حضارتها. وبخلاف الأديان السماوية التى عد الوحى الإسلامى ذاته امتداداً وتطويراً لها، نجد أن كل مابقى فى الوعى الجمعى من حاصل تاريخ ما قبل الوحى، إما نماذج شاخصة للطاغوت والجاهلية والشرك وكل مايتوجب نقضه ونفيه، وإما خيالات باهتة وأمساخ شائهة لفرعون الجبار وإرم ذات العماد وثمود الذين جابوا الصخر بالواد... ولما تنامت مؤخراً البحوث التاريخية والأنثروبولوجية والأركيولوجية وتجلت ذخائر أصول القوميات، كان تيار الوعى - سواء احتوى هذا أم لا - قد استقر تمامًا فى إطار الظاهرة القرآنية. وكيف إذن لا نشير إليه قائلين: من هنا نبدأ.

* * *

أما عن كون الوحى القرآنى مركزاً نشأت حوله دوائر العلوم التراثية، أى من حيث هو وحى تحول إلى حضارة، فهذا بدوره من أميز مايميزنا كأمة فقد خرج تراثنا من الكتاب - الوحى. كانت أولا الانبثاقة الجبارة الفريدة لعلوم اللغة، التى أسفرت عن جهاز اشتقاقى ونحوى وصرفى لامثيل له فى لغات العالمين. لأن الوحى نص أى ظاهرة لغوية، ثم البلاغة لتكشف عن إعجازه، يتبعهما الفقه ليستنبط الأحكام قياساً عليه، والكلام من أجل عقلنته، ليتطور إلى الفلسفة..... مما جعلنا حضارة مركزية. أى تدور حول مركزها الثابت: الوحى.

هذا هو الفارق الأساسى المحورى والجدلى بين الحضارة العربية الإسلامية (الأنا) والحضارة الغربية المسيحية (الآخر) التى أصبحت طردية بلا مركز. «لأن الكتاب فيها قد خرج من التراث، ولم يخرج التراث من الكتاب»(١٣) لم تكتب الأناجيل إلا بعد اكتمال الدعوى المسيحية، فكانت لاحقة على العقيدة وتعبيراً عنها، وليست سابقة عليها أو مصدراً لها. ثم كان ظهور علم النقد التاريخى للكتب المقدسة فى القرن السابع عشر مع **سبينوزا وريتشارد سيمون** R. simon **وجان أوستريك** j. Aus-tric، الذى أثبت أن كثيراً من التحريف والتبديل والتغيير وقع فى الكتب المقدسة. أى أن الموروث التاريخى لم يثبت أمام النقد. ولعل **لسنج** من أكثر علماء اللاهوت جرأة فى الإشارة إلى الأساس التاريخى الهش للمسيحية بعد اكتشاف التحريف فى الكتب المقدسة إذ يقول: «لماذا لايستطيع دين له مثل هذه الحقيقة التاريخية والهشة فيما يبدو - أن يرشدنا إلى أفكار أكثر يقيناً وأكثر دقة فيما يتعلق بالطبيعة الإلهية وبطبيعتنا الخاصة وبعلاقتنا مع الله، وهى الأفكار التى ماكان باستطاعة العقل الإنسانى أن يصل إليها بمفرده»(١٤). أما عن قواعد الإيمان، فلم يفت **لسنج** أنها لم تستنبط من كتابات العهد الجديد فقد وجدت قبل أن يوجد سطر واحد منها(١٥) وينطلق **لسنج** من هذا إلى دعواه «للدين الطبيعى» الذى يلغى المسيحية ذاتها، وقد انتشر بين أئمة عصر التنوير، ويرى **حنفى** الدين

فى الفكر العربى المعاصر

الطبيعى من عناصر التحرر فى الغرب، مثلما هو «الدين الذى كان عليه **إبراهيم**، وهو دين الإسلام»[16] إن العلمانية، معناه الوحيد، لأن الإسلام يجمع بين الدين والدنيا ولا يفرق بينهما فالإسلام هو الدين الطبيعى هو العلمانية!!

ها هنا التوقف ضرورى للإشارة إلى أن ذلك الصراع الدينى الذى كان من مقدمات عصر التنوير هو صراع بين الكاثوليكية والبروتستانتية. بينما ظلت الكنيسة الأرثوذكسية - صحيح العقيدة فى الشرق بمنأى عنه. وكما يقول **هوايتهد**: «نظرت إلى حركة الإصلاح الدينى بلا مبالاة عميقة، على أنها أمر من الأمور الداخلية التى تخص الشعوب الأوروبية»[17] فهل يشفع هذا فى تبرئه فيلسوفنا من اللعب بالنار على حدود الوحدة الوطنية فى مصر بين المسلمين والمسيحيين، وهو فى الواقع لايلتفت إليها أبداً، ولاحتى فى الجزء الثامن والأخير من عمله «الدين والثورة فى مصر ١٩٥٢: ١٩٨١»، والذى يحمل عنوان «اليسار الإسلامى والوحدة الوطنية»!!

إن **حنفى** يريد أن يجعل من العلاقة مع الوحى محور التقابل بين الأنا والآخر الغربى كما أشرنا. والواقع أن هذا التقابل قائم فى محور أقوى من كل مادار حوله فيلسوفنا ذلك أن الوحى/ الدين السماوى نبت من بيئة الشرق.. هبط عليها.. تعبيراً عنها وسداً لاحتياجها وكمالا لها، بينما الدين بالنسبة للآخر الغربى أيديولوجية مستوردة إن جاز التعبير، جاءها من بيئة أخرى مستجيبًا لظروف أخرى. فكان من الطبيعى أن تمثل فترة العصور الوسطى الدينية فاصلا غريباً فى الحضارة الغربية، وأن تنقطع عنه فى عصر النهضة، وتعود إلى مصدرها الإغريقى. ولن يمانع فيلسوفنا فى اعتبار أثر المصدر اليهودى/ المسيحى على الواقع الغربى الآن فى صورة (رد الفعل) والرفض الذى يغذى عداءهم للشرق.

لماذا لا يلتفت **حنفى** لهذا؟ ويركز - غير آبه بخطورة المردود على الواقع المصرى - على هشاشة الموروث التاريخى للمسيحية ذاتها، وعدم ثبوته أمام النقد. هل يغفر له أنه لا يعنيه إلا التقابل مع الآخر، الغرب الاستعمارى المسيطر، ليجعل من هذا إيذاناً بانتقال دورة الحضارة إلى الأنا، إلينا جميعًا مسلمين ومسيحيين. فتلك الهشاشة هى ماجعل العقل الأوروبى غير قادر على توجيه نفسه نحو مركز، هى ما جعله حائراً متذبذباً، تطوراً بلا بناء، متجهًا نحو أفول ونهاية حتمية.. يسير **حنفى** بهذا إلى آخر المدى، يستغله أيما استغلال فى جدل الأنا والآخر... فيجعل القرآن أساسًا لنقد الكتب المقدسة السابقة، وذلك لثبوته، ولأنه يمثل اكتمالا للأديان وتحقيقًا لغايتها مما يجعل حضارة الإسلام هى الوريث الطبيعى لفلسفة التنوير، التى كان نقد الكتب المقدسة من روافدها المهمة.

وعلى الرغم من أن الغرب - والشرق الأقصى أيضًا - تجاوز مرحلة التنوير بقرنين أو بعصرين أو مرحلتين، يصر **حنفى** على أنها المرحلة التى سترثها نهضتنا المعاصرة «مستندين إلى نقد الإنجيل وعلمانية ديننا والعقلانية مع المعتزلة».. إلخ..

من هنا كانت دعواه لإعادة بناء إيجابيات الغرب بوصفها نابعة من تراث الأنا، تمهيداً لأن نرثه واستعداداً منا لدورنا المرتقب فى أن نحل محله فى المركز الحضارى، بعد أن دنت نهايته المحتومة وقد بدأت أول خطوة فى طريق الألف ميل المؤدى إلى هذه النهاية المحتومة، حين اتخذ الغرب موقف الرفض من الوحى أو الانقطاع[18] عن طريقه، حين اكتشف عدم اتساقه مع العقل والواقع وبدأ منذ القرن السادس عشر فى طريق طردى من الوحى - الذى هو أساس الحضارة. منذ ذلك الآوان شرع الآخر فى إنشاء علوم عقلية وطبيعية وإنسانية، تقوم على أدوات جديدة للمعرفة، العقلية أو الحسية، وابتداء من بؤرة جديدة وهى الإنسان نشأت الحضارة الأوربية كتطور صرف دون بناء[19]. ولأنها هكذا، أمكن وضعها بين قوسين، بين لحظتين تاريخيتين لتطور الوعى الأوروبى هما: لحظة البداية مع **ديكارت** بالأنا أفكر حيث الاتساق والتطابق والحساب والهندسة والصورة، ولحظة النهاية مع **هوسرل** بالأنا موجود حيث الواقع العينى المعاش والحياة والدافع والانطلاق والانبثاق والآداب والفنون..

هذه هى دلالة الترجمة التى قام بها **حنفى** لكتاب **سارتر** (تعالى الأنا موجود) وكأنه إعلان عن انحسار الشعور الغربى وإفلاسه، مستعيناً بما واكبها فى أواسط القرن العشرين - من تصاعد موجات النقد الذاتى فى الحضارة الغربية، خصوصاً مع **توينبى** وأطروحة **شبنجلر** وسواه بأقوال الغرب. التى عكست ما نجم عن حربين عالميتين من دمار وخراب ويأس وإحباط.. فانتشرت الفلسفات اللاعقلانية والتشاؤمية والعدمية وعمت فنون الدادية والسيريالية ومسرح العبث.. وبدت الحضارة الغربية وكأنها تنعى من بناها.

* * *

ماهنا نضع الأصبع على الزلل الأكاديمى الذى نال حقًا من علم الاستغراب وحدوده، ألا وهو الخلط بين انتهاء مرحلة الحداثة وانتهاء دورة الحضارة الأوربية. فالذى حدث هو أن تكالبت الأزمات على دعائم فلسفة الحداثة الغربية مما دفع المفكرين والفلاسفة فى الغرب إلى تحطيمها، حتى انتهى مشروعها بعد أن تبلور فى عصر التنوير، وجد أعظم تمثيلاته فى العلم الكلاسيكى الذى تؤطره الفيزياء النيوتونية. وكانت أزمة الفيزياء أخطر أزمات الحداثة، تخلقت باستكشاف علاقات فيزيائية جديدة. وهى الحركة الدائمة لجزيئات السائل، وحركة جزيئات الغاز، والديناميكا الحرارية كلها استعصت تماماً على الأطر النيوتونية[٢٠] حتى كان اقتحام عالم الذرة والإشعاع ليضرب عرض الحائط بالنيوتونية. وكان انهيار نموذج العالم النيوتونى الكلاسيكى - نموذج الآلة الميكانيكية العظمى، تمثيلا لانهيار دعائم عصر الحداثة. وبدا أن مثالياته وهى الحتمية العلمية والسببية واطراد الطبيعة والضرورة واليقين والعقلانية والفردية والتقدم المطرد.. قد استنفدت مقتضياتها ووصلت إلى طريق مسدود. ثم تفجرت ثورة النسبية والكوانتم (الكمومية) بمثاليات معرفية مختلفة بل مناقضة، يبلورها مبدأ اللاحتمية العلمية فى الطبيعة والتاريخ على السواء[٢١]. فانهارت فكرة التقدم المطرد بتقسيماته المرحلية الشهيرة. وتهاوت - مع النسق الفيزيائى الكلاسيكى - الأنساق الفلسفية الشامخة، والقيم الوطيدة والقوالب والمعايير الفنية. وتزعزع الإيمان برسوخ مثل الحرية والفردية. وظهر **ماركيوز وهابرماس** وزملاؤهما من مدرسة فرانكفورت وسواها ليميطوا اللثام عن أوهام الليبرالية وأن الديمقراطية النيابية محض إسباغ لشرعية زائفة أكثر منها تحقيقًا للمشاركة فى القرار السياسى، فضلا عن نظم التعليم وسيطرة وسائل الإعلام الذائعة التى تقهر فردية الإنسان... إلى آخر ماهو معروف، على العموم نشبت حربان عالميتان لتضمخا خواتيم عصر الحداثة بأسوأ مايمكن، وتشيّعاه غير مأسوف على أفوله ولايبدو أن الحضارة الغربية تعيش الآن أفولها بقدر ماتعيش انبثاقة عصر مابعد الحداثة، الذى تبدو إمكاناتة خصوصًا العلمية - للأسف الشديد.. للحق المر - أكثر خصوبة وثراء من كل ما سبق.

* * *

لكن لماذا تكون نهضتنا مشروطة بأفول الغرب؟! لماذا لايكون ثمة مد إسلامى أو شرقى بغير جذر غربى؟! هل لأنه من الغرب جاء ومازال يجىء الجرح النرجسى؟![٢٢] والجرح الاستعلائى والجرح الاستعمارى والجرح الصهيونى.. إلى آخر الجراح التى لا أول لها ولا آخر؟..

أم لأن **حسن حنفى** مواصلا ومطوراً لتوجه الإخوان المسلمين، وقد أعلن الإمام **حسن البنا** فى «رسالة النور» أن دورة التاريخ بلغت من جديد المرحلة التى سيقوم فيها المسلمون بقيادة العالم. هل يختلف هذا، وما قاله حنفى، ورؤية **شكرى مصطفى** - رائد جماعة التكفير والهجرة - فى كتابه «التوسمات» من أن حضارة الغرب الحديثة سوف تفنى نفسها بحرب ذرية لينفسح العالم لإقامة دولة الإسلام من جديد بالسيف والرمح، تأويلا للآية: «كما بدأنا أول خلق نعيده، وعداً علينا إنّا كنا فاعلين» (الأنبياء/ ١٠٤)، وأيضًا لنظرية العود الأبدى الشهيرة؟![٢٣].

والحق أن هنا اختلافًا كبيراً. **فحنفى** لم يكتف مثلهما بتقرير أو انتظار أو تمنى انتقال دورة الحضارة إلى الأنا، بل شق ببراعة معبر الانتقال وعبّده ومهده، معتمداً على أداته الأثيرة: فينومينولوجيا **هوسرل**. وفى إحدى تبريرات **حنفى**

الكثيرة لانتهاء الحضارة الغربية، نجدها انتهت وكان لابد وأن تنتهي لوقوعها في أخطاء ثلاثة قاتلة، كل منها تدارك لسابقه بخطأ أفدح، وهي الصورية (الفعل) والمادية (الطبيعة) وفلسفات الوجود (الروح). هذه الأخطاء الثلاثة تعطينا بناءً عاماً للوعي الأوروبي، لتذبذبه الحائر بلا مركز، «وتحاول الفينومينولوجيا أن تقضي على هذا التذبذب بأن تثبت الوعي الأوروبي على بؤرة متوازنة هي بؤرة الشعور الذي تنكشف فيه الظواهر وتتأسس فيه العلوم»(٢٤). ومن هنا كانت الفينومينولوجيا خاتمة المطاف. لقد جعلها نقطة نهاية الوعي الأوروبي. ولما كانت بداية أو منهاج وعينا ومشروعنا الحضاري الجديد - كما ينص اتخاذها كمنهج للتراث والتجديد - فإن دورة الحضارة إذن تنتقل انتقالا تلقائيًا متواصلا من الآخر إلى الأنا. نقطة النهاية هي نفسها البداية هي الفينومينولوجيا هي الذروة التي تحمل معها خلاصة إيجابيات الحضارة الغربية. وسوف نأخذ الفينومينولوجيا بقضها وقضيضها، ونعيد بناء تلك الإيجابيات الغربية، بإرجاعها إلى مصادرها الأولى في الحضارة الإسلامية التي استفاد منها الغرب في نهضته. ويعتمد **حنفي** في هذا على المعتزلة، فهو حامل لواءهم مواصل مسارهم، يجعل كلامهم شاملا لعناصر فلسفة التنوير الأوروبية: العقل والعلم والحرية والمسؤولية والعدل والتقدم والمساواة.. هكذا يلفظ الغرب بعد استهلاكه، فلترث الأرض وما عليها.

هذا حسنٌ. ولكن يصعب بل يستحيل قبول هذه المبالغة التعسفية في تقدير دور الفينومينولوجيا. فكي تكون نقطة النهاية المزعومة، جعل **حنفي** كل ما أتى بعدها تطبيقات لها أو خرجت من أعطافها(٢٥). وليس هذا صحيحاً، إنه ليّ عنق مسارات الفكر الغربي الذي شهد تيارات كثيرة نشأت موازية لها أو متقاطعة معها أو مقابلة لها أو مستقلة عنها. الفلسفة الإنجليزية على الخصوص، رغم أثرها الكبير في نشأة الفينومينولوجيا وتغذية أصولها، لم تتأثر إطلاقاً ولا حتى اهتمت بها. ويعد باكورة أعمال **هوسرل** سنة ١٨٩١ (فلسفة الحساب) «ثلة قليلة جداً من الفلاسفة الإنجليز تابعت **هوسرل** في الدهاليز الأعمق التي خاض فيها»(٢٦). بل وإن **حنفي** يؤول كل تقارب حدث في الفكر الأوروبي بين المغالية والتجريبية بإرجاعه إلى الفينومينولوجيا، في حين أنها مجرد تيار من التيارات المعبرة عن هذا التقارب الذي افتتحه **إيمانويل كانط** I.Kant (١٧٢٤-١٨٠٤)، وتعود معها إلى أصول أعمق نجدها في مشكلة الاستقراء الشهيرة، واستحالة تبرير القفزة التعميمية للملاحظات الحسية. ثم كان اقتحام عالم مادون الذرة غير القابل أصلا للملاحظة المباشرة، وسقوط تلك النظرة التجريبية التقليدية أي الاستقراء، ونشأة المنهج التجريبي المعاصر: الفرضي الاستنباطي، حيث التلاحم الحقيقي بين المثالية والتجريبية أو العقل والواقع، لتتسارع معدلات تقدم العلوم الطبيعية، ويزداد البون بينها وبين العلوم الإنسانية، حتى يغدو تخلفها النسبي مشكلة ملحة.

في هذا الإطار ظهرت الفينومينولوجيا. ورغم أن همها الأساسي كان البحث عن طريق آخر للعلوم الإنسانية، يزيح تلك الهوة بينها وبين العلوم الطبيعية ويبطل ردها إليها ويحقق تقدمها المأمول.. فإن الفينومينولوجيا. ظلت أولا وأخيراً مذهبًا أو منهاجاً فلسفيًا، ليكون ذا أهمية فلسفية كبيرة، لكنه لم يترك إلا أثراً محدوداً جداً على العلوم الإنسانية لم تأبه بها المدارس الكبرى العلمية حقًا كالسلوكية المعدلة وعلم النفس المعرفي والوظيفية والسوسيومترية والاقتصاد التحليلي... وحتى حين نشأ علم النفس الفينومينولوجي ظل أقرب إلى الفلسفة منه إلى العلم السيكولوجي. وقد تبنى فينومينولوجية الاجتماع **ألفرد شوتس** A. Schutz ولم يكن عالم اجتماع وإنما فيلسوفًا فينومينولوجيا إهتم بتطوير أعمال **هوسرل**،(٢٧) لعل الفينومينولوجيا. دخلت فيما بعد علم الاجتماع فعلا مع **برجر ولوكمان**، فلم تكن إلا تياراً عديدة، بل وتياراً موزعًا بين الفينومينولوجيا الماركسية والتفاعلية الرمزية والأثنوميثودولوجية... أما عن العلوم الطبيعية وفلسفتها فحدث ولا حرج، ولئن كانت تحليلات **مينونج** وسواه لأصول المفاهيم الحسابية تحمل معالم فينومينولوجية، فالرياضيات نسق

استنباطى مغلق يتوقف عند أصوله الأولى أما العلوم الطبيعية فأنساقها مفتوحة إلى أعلى، لايعنيها إلا التجاوز المستمر لوضعها الراهن.. التقدم المطرد، وأى تفسير لهذا، سواء بالعقلانية النقدية لبوبر أو اللاسلطوية(٢٨) المعرفية **لفيير آبند** أو برنامج البحث **لإمرلاكاتوس**... ومستواها، كلها تبعد عن الفينومينولوجيا الدرجة نفسها، أو قل إنها لا علاقة لها بها أصلا.

إذن يحق القول إن **حنفى** صنع من حبّة الفينومينولوجيا قُبة شاهقة لاتنتصب إلا فى مشروعه، فلئن كانت مبتدأه ومنهجه، فإنها ليست البتة نقطة نهاية الوعى الأوروبى. الذى انتهى فعلا على مشارف القرن الحادى والعشرين هو ماساد طوال تاريخ الإنسان على كوكب الأرض، من مركز واحد تتسلمه حضارة واحدة وأصبح العالم الآن يتسع لأكثر من مركز، مما يعفى من لعبة الكراسى الموسيقية حول المركز. فقد خرجت شرق آسيا من وضع الأطراف واصطنعت مركزاً، دون أن تنتظر خروج الغرب من المركز أو تنشغل بأفوله، فقد تحدته فى أى وضع له، وأيضًا فى أى وضع تتخذه هى سواء رأسمالية اليابان أو شيوعية الصين، أو ديمقراطية الهند الاشتراكية... والأدهى أن يعملوا بهذا الاختلاف على الاتحاد، قائلين(*) لايهم لون القط مادام قادراً على اصطياد الفئران.. على التنهيض والتنمية، وتحدى الغرب والتفوق عليه.

ونعود إلى الفينومينولوجيا، لنجدها مجرد تيار مهم ضمن التيارات التى تمثل انتقال الحضارة الغربية إلى مرحلة ما بعد الحداثة. وبعد اجتياز مرحلة الانتقال القلق، واستواء عصر ما بعد الحداثة، ما بعد التصنيع، عصر الحاسوب والهندسة الوارثية والأقمار الصناعية والتسليح النووى وانطلاقه العلوم اللغوية والإنسانية تنهض عنقاء الحضارة الغربية جبارة عاتية مخيفة أكثر من أى وقت مضى لحظة كتابة هذه السطور تشهد هيمنة غربية على عالمنا، ثقافيًا وسياسيًا واقتصادياً وعسكريًا فى بعض المواقع الاستراتيجية، أشد إحكامًا منها فى أى وقت مضى، ولا حتى العصر الفيكتورى، فضلا عن كبوة حركات التحرر القومى.. كامتداد أو بالكثير انعكاس، لاهو رد فعل، ولا هو جدلى.

* * *

هذا الوضع المحبط بقدر ماينقض الدعوى بتبادلية المواقع بين الأنا والآخر.. الشرق والغرب، بقدر ما يستثير الهم لجعل الأنا مركزاً آخر للغرب قادراً على مواجهة المركز الغربى الذى لاتلين له عريكة، بقدر ما يستدعى الحاجة إلى مشروع «التراث والتجديد» الذى لا يألو جهداً فى تعيين مواطن النكوص والتخلف الضاربة فينا لكى يتجاوزها، فى انطلاقته من أصول الحضارة الإسلامية، مؤكداً تميزها بتفجير مكامن التقدم فيها. هادفًا إلى حمايتها من التغريب، بل وتحدى الحضارة الغربية، بنقدها وبيان حدودها ومظاهر قوتها وضعفها وإعادة الحياة والفعل للتوحيد ـ للكلام، بما يحقق نهضة الأمة.

وقبل أن يشهر الغرب تلك الحرب الثقافية، التسعينية، قبلها بسنوات عديدة حذر **حنفى** من عداء الغرب، ومعه الشرق السوفيتى قبل أن ينهار، بثورة الإسلام، لأنها ستكون القوة الحقيقية أمامهما(٢٩) وتقبل مشارف التسعينيات الآسنة تتوالى وقائعها الكابية لتتبارى فى مصداقية هذا التحذير. فلم تبق إلا الهيمنة الغربية التى أصبحت أمريكية، فتوالى السعى الحثيث منذ العهود التى لم تدركها أمريكا، عهود الاستعمار السافر، وما تلاه ويتلوه من صنوف مقنّعة، لاستقطاب العالم بأسره تحت لواء الغرب كحضارة مركزية واحدية شمولية «مدعية كونية زائفة»(٣٠)، وما عداها ذيول فى الأطراف.

ويعمل «التراث والتجديد» على صياغة بديل للحضارة الغربية، للحيلولة دون الانسحاق فيها إنه حل طموح متميز، فى خضم ماتعتمل به ساحتنا الثقافية من مشاريع فكرية تحاول أن تطرح حلولا لمشكلة «الأصالة والمعاصرة» التى طال انشغالنا بها وبقدر ما يضطلع مشروع «التراث والتجديد» بالحيلولة دون الانسحاق الحضارى فى الغرب، بقدر ما يضطلع أيضًا بإنهاء فصام الشخصية الوطنية بين التراث وبين الحداثة، والذى بلغ فى الآونة الأخيرة حداً بات يهدد بما يشبه الحرب الأهلية بين المثقفين... بل وبين الأهلين ■

الهوامش

(*) هكذا فى فاتحة المبتدأ تواجهنا واحدة من إسقاطات فيلسوفنا حسن حنفى الغريبة، ألا وهى تلك القوة العجيبة التى يكسبها حنفى للرقم (٧). إن حنفى يصر على طوطمية التسبيع للمراحل التاريخية، حتى يكاد الرقم (٧) يكتسب معه القدسية التى اكتسبها مع الإسماعيليين فى تأملهم لأيام الأسبوع السبعة، والكواكب السبعة المعروفة آنذاك، وبحثهم عن الإمام السابع المتمم لدورة الأئمة أم أنه مايترسب فى الوعى العربى من تفاؤل دائم بالرقم(٧) «وبنينا فوقكم سبعًا شدادًا (النبأ/ (١٢))»، والسموات السبع والفراديس السبع المعلقة والأرواح السبع...

(١) د. حسن حنفى، التراث والتجديد، الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ٣، ١٩٨٧.

ونلاحظ بروز الرقم (٧) مرة أخرى.

(٢) د. حسن حنفى، «مقدمة فى علم الاستغراب»، الدار الفنية، القاهرة، ١٩٩١.

(٣) Issa I. Boullata, Trends And Issues in Contemporary Arab Thought, university of New york Press, 1990. P.40.

(٤) د. أنور عبد الملك، «تغيير العالم»، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٥. ص. ٦٠.

(٥) محمود أمين العالم، «الوعى والوعى الزائف فى الفكر العربى المعاصر»، دار الثقافة الجديدة، القاهرة ١٩٨٦. ص ١٩٢.

(٦) أنور عبد الملك، م.س، ص ١٧١.

(٧) لسنج، «تربية الجنس البشرى»، ترجمة د. حسن حنفى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط ١، ١٩٧٧. من مقدمة بقلم المترجم، ص ٧٨.

(٨) شهدت السياسة الغربية مذ مطالع التسعينيات ما سُمى «بالحرب الثقافية» ضد الثقافات المغايرة على العموم والثقافة الإسلامية على الخصوص بهدف تحجيمها والحيلولة دون وصولها إلى وضع ينازع سيادة الثقافة الغربية، هذا فى إطار أيضًا ماسُمى بالنظام العالمى الجديد. كلاهما النظام العالمى الجديد والحرب الثقافية، ظهرا فى أعقاب حرب الخليج. وفى مقال و.س. لليد، الدفاع عن الحضارة الغربية، بمجلة السياسة الخارجية الأمريكية، عدد ٨٤، ١٩٩١، ومقال صموئيل هنتنجتون «الصدام بين الحضارات» بمجلة الشئون الخارجية الواسعة الانتشار، تم مناقشة نظرية صراع الحضارات، واعتماد مفهوم الحرب الثقافية. وخلاصة هذا المفهوم أنه بعد انتهاء الحرب الباردة بين الرأسمالية والشيوعية السوفيتية ستكون الخطوط الفاصلة بين الحضارات هى خطوط القتال فى المستقبل، بين الغرب وبين الحضارات غير الغربية الست، وأولها حضارة الإسلام. ويخلص هنتنجتون إلى دعوة الغرب للاتحاد كى يتصدى لهذا الخطر الزاحف من الشرق الإسلامى إلى الغرب والشمال.

(٩) محمود أمين العلم، «مفاهيم وقضايا إشكالية»، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط ١، ١٩٨٩. ص ٨٩.

(١٠) على حرب «الحقيقة والتأويل»، دار التنوير، بيروت، ط ١، ١٩٨٥. ص ٤٥.

(١١) د. حسن حنفى، «قضايا معاصرة»، : فى فكرنا العربى جـ ٢، دار الفكر العربى، القاهرة، ط ١ ١٩٧٦. ص ١٦٥.

(١٢) د. عبد المنعم تليمة، عرض: «التراث والتجديد»، مجلة فصول، العدد الأول، سبتمبر ١٩٨٠ ص ٢٣٨ : ٢٤٠. حيث يعترض تليمة على اعتبار الوحى نقطة بدء لذلك السبب.

(١٣) لسنج، تربية الجنس البشرى، من مقدمة بقلم المترجم د. حسن حنفى، ص ٤٠.

(١٤) المرجع السابق، فقرة ٧٧، ص ٢٨٤.

(١٥) نفسه، ص ٣٠٨.

(١٦) د. حسن حنفى، دراسات فلسفية، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٨. ص ١٨٥.

(١٧) A.N. whitehead, science And Modern world, collins, Cambridge, 1975. PP. 11 - 12.

(١٨) لذلك يرفض حنفى تمامًا استخدام مفهوم «القطيعة المعرفية» فى مشروعنا الحضارى لأنه معبر عن خصوصية الآخر الغربى فى موقفه من الوحى. وهذا ينطوى على خلط فى استخدام مفهوم القطيعة المعرفية. وقد ناقشنا هذا فى كتابنا: «الطبيعيات فى علم الكلام: قراءة فى مشروع «التراث والتجديد» - تحت الطبع - الفصل الرابع منه. وهذا الكتاب هو المصدر الأساسى لهذه الدراسة عن جدل الأنا والآخر. إنها مأخوذة منه.

(١٩) حنفى، «مقدمة فى علم الاستغراب»، ص ١٧.

(٢٠) محمود أمين العالم، «فلسفة المصادفة»، دار المعارف، القاهرة، ط ١، ١٩٧٠، ص ٢٥٢.

(٢١) انظر: د. منى طريف الخولى، «العلم والاغتراب والحرية: مقال فى فلسفة العلم من الحتمية إلى اللاحتمية، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧. ص ٣٠٤ وما بعدها.

(٢٢) جورج طرابيشى، «المثقفون العرب والتراث: تحليل نفسى لعصاب جماعى، رياض الريس للنشر، لندن، ١٩٩١. ص ١٨٨.

(٢٣) محمود أمين العالم، الوعي والوعي الزائف، ص ٢٦٠ . ومقدمته للكتاب الثالث والرابع عشر من قضايا فكرية: الأصولية الإسلامية. القاهرة، أكتوبر ١٩٩٣ . ص ١١ .

(٢٤) جان بول سارتر، «تعالى الأنا موجود»، ترجمة د. حسن حنفي، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ط١، ١٩٧٧ . من مقدمة بقلم المترجم ص ٤١ .

(٢٥) حنفي، «مقدمة في علم الاستغراب»، ص ٤٨٩ وما بعدها.

(٢٦) John Passmore, A Hundred years of Philosophy, Penguin - London, 1966. P. 191.

(٢٧) د. محمد إبراهيم عبد النبي، «النظرية الاجتماعية والوعي الاجتماعي»، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٨٨ . ص١١٢ .

(٢٨) المصطلح الشهير لبول فييرآبند هو An-archism وتبدو لي الترجمة الشائعة لهذا المصطلح بـ: «الفوضوية» ملتبسة جداً وخاطئة، واعتقد أن اللاسلطوية أدق فيلولوجيا وأصوب ترمينولوجياً.

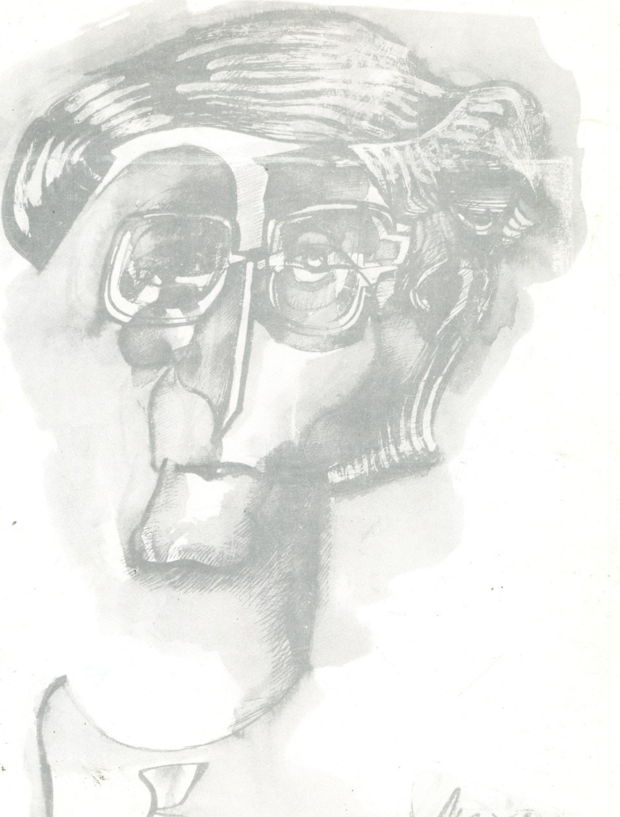
(*) وتشكل اتحاد الآسيان من النمور الأسيوية الستة الصاعدة: كوريا والفلبين وتايلاند وإندونيسيا سنغافورة وتايوان.

(٢٩) د. حسن حنفي، «ماذا يعني اليسار الإسلامي». في: اليسار الإسلامي، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، يناير ١٩٨١ . ص ١١ .

(٣٠) عبد الله العروي، «ثقافتنا في ضوء التاريخ»، دار التنوير، بيروت، ط١، ١٩٨٣ . ص ١٩٩ .

الغلاف الأخير
محمود درويش

بريشة الفنان: **جورج البهجوري**



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب